ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠΌΛΙΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ | ΓΡΑΜΜΑΤΑ | ΤΕΧΝΕΣ | ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ



1912-2012: 100 χρόνια Θεσσαλονίκη

Από τα αχνίζοντα ερείπια της Σμύρνης στις στάχτες της Θεσσαλονίκης

Μέτοικοι καλλιτέχνες στη Θεσσαλονίκη

39 16
2012
€8

ΜΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΡΓΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Τίτλος: ΘΕΡΜΑΪΚΟΣ
Διαστάσεις: 100x170 εκ.
Τεχνική: Ακρυλικά σε καμβά
Παύλος Βασιλειάδης 2000

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ

Τριμηνιαία Επιθεώρηση Πολιτισμού

Περίοδος Τρίτη
Τεύχος 16/39
Μάρτιος 2012

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Β. Ελλάδος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Σταύρος Ανδρεάδης

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ
Όλγα Ταμπουρή-Μπάμπαλη

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Πελαγία Αστρεινίδου, Άρις Γεωργίου, Αρετή Λεοπούλου, Ηρακλής Παπαϊωάννου, Γρηγόρης Πασχαλίδης, Ιφιγένεια Ταξοπούλου
ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΕΥΧΟΥΣ
Γρηγόρης Αμπατζόγλου, Γιώργος Αναστασιάδης, Γιάννης Βανίδης, Παύλος Βασιλειάδης, Άρις Γεωργίου, Γιάννης Γκροσδάνης, Γιάννης Καρατζόγλου, Γιώργος Κορδομενίδης, Αντώνης Κωτίδης, Αρετή Λεοπούλου, Λίνα Μυλωνάκη, Μαρία Τσαντσάνογλου

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ Άρις Γεωργίου
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ / PRE-PRESS De Novo
ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ / ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ Μαρία Αργυρίου 2310 551754
ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ ΔΟΚΙΜΙΩΝ Γιώργος Κορδομενίδης
ΕΚΤΥΠΩΣΗ Σκορδόπουλος

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Κέντρο του βιβλίου
Λασσάνη 3, 546 22 Θεσσαλονίκη 2310 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΘΕΣΗ ΠΑΛΑΙΩΝ ΤΟΜΩΝ
Παραγγελίες 2310 551754
www.peebe.gr
Τιμή τεύχους 8 €
Ετήσια συνδρομή: εσωτερικού 30 € / Ευρώπης 50 € / λοιπών χωρών 60 €

ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΠΟΛΙΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ Β. ΕΛΛΑΔΟΣ
Φράγκων 6-8, 546 26 Θεσσαλονίκη
Τηλέφωνο επικοινωνίας: 2310 551754
Fax: 2310 551748
e-mai: info@peebe.gr
www.peebe.gr



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΟΥΣ 16[39]

3 **EDITORIAL**
του Σταύρου Ανδρεάδη

1912-2012: 100 ΧΡΟΝΙΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

4 **Από τα αχνίζοντα ερείπια της Σμύρνης στις στάχτες της Θεσσαλονίκης**
του Γιάννη Καρατζόγλου

22 **Για το ιδεολογικό περιεχόμενο των εικαστικών τεχνών στη Θεσσαλονίκη**
του Αντώνη Κωτίδη

40 **1912-2012: Ένας αιώνας κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη**
των Λίνας Μυλωνάκη - Γιάννη Γκροσδάνη

43 **Κινηματογραφικά βλέμματα της μνήμης, 100 χρόνια κινηματογραφικής μνήμης στη Θεσσαλονίκη**
της Λίνας Μυλωνάκη

48 **Κίτσα Αθυρίδου**
του Άρι Γεωργίου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΟΓΡΑΦΙΑ

52 **Η αφήγηση του Θερμαϊκού**
του Γιώργου Αναστασιάδη

ΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

60 **Παύλος Βασιλειάδης**
της Αρετής Λεοπούλου

66 **Η ανακάλυψη και η αποδοχή της τέχνης των ψυχωσικών**
του Παύλου Βασιλειάδη

72 **Η τέχνη των ψυχικά ασθενών ως μια έκκεντρη τέχνη**
μια συνομιλία του Γρηγόρη Αμπατζόγλου με τον Παύλο Βασιλειάδη

78 **Μέτοικοι καλλιτέχνες στη Θεσσαλονίκη**
της Μαρίας Τσαντσάνογλου

96 **Θόδωρος Αγγελόπουλος: Το βλέμμα του δημιουργού στη Θεσσαλονίκη**
του Γιάννη Γκροσδάνη

103 **In memoriam – Ελπινίκη (Νέλλη) Δημοσθενοπούλου-Μισιρλή [1939-2011]**
επιμέλεια της Αρετής Λεοπούλου

ΓΡΑΜΜΑΤΑ

105 **Ποιήματα από το συρτάρι: Κούλα Αδαλόγλου**
επιμέλεια του Γιώργου Κορδομενίδη

108 **Κώστας Πλαστήρας**
του Γιώργου Κορδομενίδη

ΒΙΒΛΙΑ
του Γιώργου Αναστασιάδη

του **ΣΤΑΥΡΟΥ ΑΝΔΡΕΑΔΗ**



Περί ευθύνης (...των άλλων)

Είμαστε μια φοβισμένη κοινωνία. Το μέγεθος της κρίσης, που απειλητικά ορθώνεται μπροστά μας και έχει ήδη επηρεάσει τη ζωή μας, μας ξεπερνάει και δεν μπορούμε να το εκτιμήσουμε. Και, όπως πολύ σωστά έγραψε κάποιος, δεν υπάρχει χειρότερος φόβος από τον αόριστο φόβο. Δεν ξέρεις τι πρέπει να φοβάσαι και καταλήγεις να φοβάσαι τα πάντα. Ασύνταχτα λοιπόν τρέχουμε από εδώ κι από εκεί, ακούμε από τους υποτιθέμενους "ηγέτες" μας αντιφατικές πληροφορίες που την ίδια στιγμή διαψεύδονται, θυμώνουμε, ζητούμε την παραδειγματική τιμωρία των ενόχων (που δεν βρίσκονται ποτέ), καταριόμαστε τους ξένους, απ' τους οποίους την ίδια στιγμή εκλιπαρούμε βοήθεια...

Δεν μπορεί να είμαστε εμείς υπεύθυνοι για όλα αυτά. Κάποιοι άλλοι σίγουρα έφταιξαν, που μας ξεγέλασαν και μας παρέσυραν.

Τι θλιβερό και τεράστιο ψέμα!...

Εδώ και χρόνια (αλλά πολύ περισσότερο τις τελευταίες δεκαετίες της δήθεν ευμάρειάς μας), κυριάρχησε στη ζωή όλων μας, απ' τον μικρότερο μέχρι τον πιο μεγάλο και τρανό, ένας εγωκεντρικός (στα όρια, πολύ συχνά, του χυδαίου) και κουτοπόνηρα "αντάρτικος" τρόπος σκέψης. Αυτός καθόρισε τη συμπεριφορά μας απ' τα απλά και καθημερινά μέχρι τα καίρια και σημαντικά, αυτός διαμόρφωσε τη σχέση μας με τον επαγγελματικό και κοινωνικό μας περίγυρο. Μ' αυτόν χτίσαμε τελικά, όλοι μαζί, ένα θλιβερό κράτος-έκτρωμα, μια παράγκα φτιαγμένη αποκλειστικά και μόνο για την πελατειακή μας εξυπηρέτηση.

Από αυτή τη συμπεριφορά (που, επαναλαμβάνω, δεν αφορά μόνο μια άρχουσα μειονότητα —άσχετα αν εκεί εκδηλώνεται πιο κραυγαλέα— αλλά διακατέχει την κοινωνία μας σε όλα της τα στρώματα) παράγεται κάθε μέρα ένα πλήθος από "σταγόνες" κοινωνικής παραβατικότητας και αναλγησίας. Και οι σταγόνες αυτές με τον καιρό έγιναν ρυάκια, χείμαρροι και ποτάμια, που φτιάξαν τελικά μια απέραντη θάλασσα κοινωνικής ασυδοσίας. Όλα λίγο - πολύ επιτρέπονταν, αρκεί βέβαια να είχες τον τρόπο σου.

Σ' αυτό το περιβάλλον βρήκαν γόνιμο έδαφος οι "επαγγελματίες" της διαφθοράς, που έσκαψαν σκοτεινά υπόγεια κανάλια και ρυπαρούς λαβύρινθους παντού· στην υγεία, στα δημόσια έργα, στις κρατικές προμήθειες, στην άμυνα, στα ασφαλιστικά ταμεία. ΠΑΝΤΟΥ. Και τα λαγούμια αυτά γέμισαν "αρουραίους", που με κοφτερά δόντια καταβροχθίζουν μέρα-νύχτα κάθε πόρο και κάθε ικμάδα της χώρας. Για χρόνια. Χωρίς καμιά αναστολή, χωρίς ντροπή.

Οι "αρουραίοι" αυτοί δεν ήρθαν από άλλο πλανήτη, ούτε μας τους έστειλαν κάποιοι κακοί ξένοι. Είναι δικοί μας, μέλη της κοινωνίας μας, τους συναναστρεφόμαστε κάθε μέρα και τους δίνουμε το χέρι.

Ξαφνικά, πριν από τρία χρόνια, το σαθρό αυτό οικοδόμημα κατέρρευσε, όπως ήταν φυσικό κάποτε να γίνει. Φάνηκε τότε, σ' όλο το μεγαλείο της, η τεράστια καταστροφή· μια καταστροφή που, μόνο για την αρχική της αντιμετώπιση, χρειάσθηκε η μικρή αυτή χώρα να πάρει το μεγαλύτερο δάνειο που έχει δοθεί ποτέ στην ιστορία - ένα θλιβερό παγκόσμιο ρεκόρ της γενιάς μας.

Και τώρα; Τώρα όλοι εμείς πανικόβλητοι προσπαθούμε με κάθε τρόπο να εξορκίσουμε το κακό. Ψάχνουμε με μανία ενόχους, όποιοι κι αν είναι, αρκεί μόνο να είναι μακριά από εμάς. Τρέμουμε να δούμε τον εαυτό μας στον καθρέφτη...

Αν δεν σταματήσουν αυτές οι δηλητηριασμένες καθημερινές σταγόνες, για να στερέψουν τα ρυάκια και τα ποτάμια της ασυδοσίας και της διαφθοράς· αν δεν ξαναγυρίσουμε σε βασικές αρχές της ηθικής και του πολιτισμού, που οι νεότεροι ίσως ούτε καν τις έχουν ακούσει· αν τέλος δεν αποφασίσουμε (ουσιαστικά, και όχι μόνο στα λόγια) να χτίσουμε επιτέλους, από τη βάση της, μια καινούρια κοινωνία αξιών, δεν έχουμε καμιά απολύτως ελπίδα. Όσα δισεκατομμύρια κι εάν μας δανείσουν, ή μας χαρίσουν...

Θα βρούμε άραγε τη δύναμη να το κάνουμε αυτό, μέσα στη σκληρή συγκυρία της οικονομικής καταστροφής;

Την απάντηση ας τη δώσει ο καθένας πρώτα απ' όλα στον εαυτό του. Μετά μπορούμε να συζητήσουμε για πολλά. ■

του **ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΡΑΤΖΟΓΛΟΥ**
Ιστορικού Ερευνητή

Από τα αχνίζοντα ερείπια της Σμύρνης στις στάχτες της Θεσσαλονίκης

Άφιξη και περίθαλψη των προσφύγων της Μικράς Ασίας στη Θεσσαλονίκη το 1922

Πρόλογος

Η Μικρασιατική Καταστροφή —το «εθνικόν μας ατύχημα», όπως το αποκάλεσε ο βασιλιάς Κωνσταντίνος στο διάγγελμα της 28ης Ιουλίου 1922, ή το «εθνικόν μας δυστύχημα», όπως το χαρακτήρισε σε κύριο άρθρο της η εφημερίδα ***Μακεδονία*** τρεις μόλις μέρες πριν, την 25η Ιουλίου 1922— βρήκε τη Θεσσαλονίκη να προσπαθεί να επουλώσει τα τραύματά της από τη μεγάλη πυρκαγιά της 5ης Αυγούστου 1917. Τα «καμένα» (δηλαδή η «πυρίκαυστος ζώνη») δέσποζαν στο κέντρο της πόλης, καλύπτοντας μια έκταση περίπου 128 εκταρίων ή το 32% της συνολικής έκτασης της πόλης, που όμως αποτελούσε τα τρία τέταρτα σχεδόν της «παλιάς» πόλης, αφήνοντας περί τους 75.500 άστεγους, χιλιάδες ανέργους, καθώς και 8.000 κατεστραμμένα κτίρια. Ας σημειωθεί ότι οι εκποιήσεις οικοπέδων μέσω πλειστηριασμών, που είχαν ξεκινήσει το 1920 —σε εφαρμογή του «νέου σχεδίου Θεσσαλονίκης»[1]—, διακόπηκαν για όλο το δεύτερο εξάμηνο του 1922, λόγω των πολιτικών και στρατιωτικών γεγονότων, ενώ μέχρι τότε είχαν ανοικοδομηθεί επτά κτίρια το 1920, δέκα το 1921 και εκατόν εβδομήντα εννέα το 1922, κανένα όμως από αυτά δεν βρισκόταν στον 2ο και τον 3ο τομέα, δηλαδή στο κέντρο της πόλης.[2] Το κέντρο βρισκόταν ακόμα σε ερείπια και στάχτες.

Πέντε χρόνια αργότερα, έναν άλλον Αύγουστο, εκείνον του 1922, το λαβωμένο σώμα της πόλης επέπρωτο να υποδεχθεί το μέγα κύμα των προσφύγων που προκάλεσε η Μικρασιατική Καταστροφή, με την άφιξη και τη σταδιακή “εγκατάσταση” πάνω από 100.000 προσφύγων, που κατέφθαναν με τα «καράβια της σωτηρίας» και με την ψυχή στο στόμα. Η ταλαιπωρημένη πόλη φυσικά δεν ρωτήθηκε αν ήταν σε θέση να απορροφήσει τις χιλιάδες των απεγνωσμένων που τα καράβια άφηναν στο λιμάνι της. Εξάλλου, οι περίπου 175.000 κάτοικοί της δεν ήταν παρά μια πανσπερμία εθνοτήτων, με τους Έλληνες ουσιαστικά να αποτελούν μειονότητα και το εβραϊκό στοιχείο να ηγεμονεύει αριθμητικά. Παρ' όλα αυτά, όταν το φθινόπωρο του 1922 κατέφθασαν οι πρόσφυγες, η πόλη, που το προηγούμενο καλοκαίρι ήταν βυθισμένη στη νιρβάνα της λάβρας του Θερμαϊκού, ανασκουμπώθηκε έκπληκτη από τη θέα των δυστυχισμένων και φρόντισε να τους δεχτεί όσο καλύτερα της επέτρεπαν τα οικονομικά της. Τις φοβερές εκείνες ημέρες, το βάρος της περίθαλψης αλλά και της βοήθειας προς τους Μικρασιάτες πρόσφυγες το σήκωσαν οι πολίτες της Θεσσαλονίκης κάθε κοινότητας, μαζί με τα θεσμικά όργανα της πόλης αλλά και τις ξένες παροικίες και τον Ερυθρό Σταυρό (Ελληνικό και Αμερικανικό). Το επίσημο κράτος, όπως πάντα, έμοιαζε να κοιμάται τον ύπνο του δικαίου.

1. Η εφημερίδα υπονοεί το Σχέδιο Εμπράρ.
2. Βλ. Αλέκα Καραδήμου-Γερόλυμπου, *Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης μετά την πυρκαγιά του 1917*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 1995.







Η πόλη πριν από το «εθνικόν δυστύχημα»

Ο Ιούλιος του 1922 ξεκίνησε στη Θεσσαλονίκη με μια περίεργη στρατιωτική παρέλαση, όπου οι στρατιώτες ζητωκραύγαζαν ακαταπαύστως υπέρ του βασιλέως, ενώ η μουσική παιάνιζε τον βασιλικό θούριο. Κανείς στην πόλη δεν κατάλαβε γιατί πραγματοποιήθηκε η παρέλαση αυτή της 4ης Ιουλίου, σε έναν καυτό Ιούλιο που χαρακτηριζόταν από φοβερή έλλειψη ύδατος, η οποία είχε επίπτωση ακόμα και στην ατελέσφορη προσπάθεια κατάσβεσης της πυρκαγιάς στις αποθήκες της οδού Αθηνών, στις 5 Ιουλίου. Οι πολίτες είχαν την αίσθηση ότι «τα πράγματα δεν πάνε καλά», και γι' αυτό έσπευδαν να αγοράσουν συνάλλαγμα από τους υπαίθριους "χρηματιστές" που είχαν το στέκι τους είτε στην οδό Τραπεζών είτε «έμπροσθεν της Τράπεζας Θεσσαλονίκης». Κάθε τρεις-τέσσερις μέρες η αστυνομία προέβαινε σε συλλήψεις χρηματιστών με «48ωρον κράτησιν» αλλά, παρ' όλα αυτά, η τιμή της χρυσής (οθωμανικής) λίρας «ανήρχετο» συνεχώς. Η αγορά, πάσχουσα από έλλειψη συναλλάγματος, πίεζε συνεχώς για διευθέτηση, με αποτέλεσμα τις καθημερινές σχεδόν εκκλήσεις του Επιμελητηρίου για αποστολή λιρών από την Αθήνα. Κι ενώ οι ελλείψεις σε ψωμί και νερό ήταν σοβαρές, ανταποκρίσεις από τα Βοδενά (Έδεσσα) ανέφεραν ότι «κοντεύουν να γίνουν η Κηφισιά της Θεσσαλονίκης» και ότι «καθημερινώς πλημμυρίζουν από Θεσσαλονικιώτικη νεολαία». Ο Τύπος στα πρωτοσέλιδά του διατυμπανίζει την επικείμενη αυτονομία της Μικράς Ασίας (13 Ιουλίου) και, τέσσερις μέρες αργότερα, την επίσημη κήρυξη της αυτονομίας, με τη δήλωση του Πρωθυπουργού Γούναρη «είμαστε αποφασισμένοι να καταλάβωμεν την Κωνσταντινούπολη»(!). Την ίδια μέρα επιστρέφει στην πόλη ο νομάρχης Θεσσαλονίκης Παρασκευόπουλος από το Άγιο Όρος, όπου διέμεινε επί 12 ολόκληρες μέρες, ενώ την επομένη, μαζί με την προκήρυξη του αρμοστή της Σμύρνης Στεργιάδη «προς τον Μικρασιατικό Λαό» για την αυτονομία της Μικράς Ασίας, ανακοινώνεται η επικείμενη έναρξη της κυνηγητικής περιόδου για λαγούς από 1/8, πέρδικες από 15/8 και φασιανούς από 15/9! Το μεγάλο πρόβλημα της έλλειψης νερού επιβάλλει (ως συνήθως) τη σύσταση επιτροπών εξέτασης του ζητήματος, ενώ το θέμα που κυριαρχεί τις τελευταίες μέρες του Ιουλίου είναι το αίτημα επενδυτών («ενδιαφερόμενοι Ισραηλίτες, μεταξύ αυτών και ο κεφαλαιούχος Μοδιάνο[3]») για την ανέγερση κατοικιών στο Πεδίο του Άρεως, που χαρακτηρίζεται από τον Τύπο ως «σκάνδαλο».

Ο Αύγουστος 1922 ξεκινάει με συλλαλητήριο «ευγνωμοσύνης προς τη Μεγάλη Βρετανία» στην πλατεία Λευκού Πύργου, με αφορμή τον υπέρ της Ελλάδος λόγο του Λόυδ Τζώρτζ στην αγγλική Βουλή, με την

3. Η είδηση στην εφημερίδα δεν αναφέρει το μικρό του όνομα. Μάλλον πρόκειται για τον Ελή Μοδιάνο του Ιωσήφ, αρχιτέκτονα μηχανικό και επιχειρηματία, γιο του τραπεζίτη Ιωσήφ Μοδιάνο. Γνωστή στην πόλη είναι η βίλα Μοδιάνο (Βασιλίσσης Όλγας 68), που χτίστηκε το 1906 από τον Ισραηλίτη Γιακό Μοδιάνο, με σχέδια του γιου του, Ελή Μοδιάνο, της **Ecole Centrale - Paris**. Είναι γνωστό και ως Παλαιό Κυβερνείο. Το 1913 η βίλα αγοράστηκε από τον Δήμο Θεσσαλονίκης και προσφέρθηκε για ανάκτορο στον βασιλιά Κωνσταντίνο. Από το 1972, στεγάζεται σ' αυτήν το Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας - Θράκης.





επίταξη χιλιάδων στρεμμάτων διαφόρων μεγάλων αγροκτημάτων Τούρκων ιδιοκτητών (αλλά και του ίδιου του Μοδιάνο), με την απεργία των φορτοεκφορτωτών του σιδηροδρομικού σταθμού, με την απόφαση του δημοτικού συμβουλίου για την αναβολή ανοικοδόμησης του Πεδίου του Άρεως και με δύο μεγάλες πυρκαγιές. Στις 7/8 καίγεται ένα κτίριο των Γενικών Αποθηκών, με ζημία που φτάνει στα 4,3 εκατ. δρχ., ενώ επτά μέρες αργότερα έρχεται η σειρά του καπνομάγαζου της εταιρείας «Σαλόνικα»[4] να γίνει παρανάλωμα. Και παρά την ανακοίνωση της Γενικής Διοίκησης ότι «εξησφαλίσθη η διανομή άρτου», τα περισσότερα αρτοποιεία στις 10/8 είναι κλειστά ενώ σε εκείνα που παραμένουν ανοιχτά υπάρχει χωροφύλακας στην είσοδό τους, ο οποίος «ελάμβανε τα χρήματα και διένειμε άρτον». Στο μεταξύ, η είδηση ότι η κυβέρνηση θα εκδώσει χρήμα 500 εκατ. δρχ. διαψεύδεται αλλά, όταν στις 16/8 γίνεται γνωστή η εκκένωση του Αφιόν Καραχισάρ, η χρηματαγορά «παρουσιάζει μεγάλη κίνηση», με τη λίρα στις 210 δρχ., για να μετατραπεί σε πανικό σχεδόν, στις 20/8, με την πληροφορία της εκκένωσης και του Εσκί Σεχίρ και την χωρίς κανένα αποτέλεσμα επιστροφή των υπουργών Στράτου και Θεοτόκη από τη Σμύρνη στην Αθήνα, «ολόκληρος η οδός Τραπεζών κατάμεστη από χρηματιστάς και κερδοσκόπους, η αστυνομία στις 10.30 διέλυσε το πλήθος συλλαβούσα 3 χρηματιστάς, οι οποίοι παρεπέμφθησαν εις το αυτόφωρον». «Γίνανε πράξεις εις τας 250 δρχ.» της (οθωμανικής) λίρας.

Φαίνεται όμως ότι η αγορά είχε πλέον "προεξοφλήσει" την έκβαση του πολέμου της Μικράς Ασίας, γιατί, παρά τους —κατά τον Τύπο— "κορδακισμούς"[5] του Κεμάλ ότι ***θα ρίξει τους Έλληνες στη θάλασσα*** (22/8), η λίρα, παρά «την ζωηρότητα εις την οδόν Τραπεζών», κυμαίνεται μεταξύ 230-240 δρχ., για να κατέβει στις 225 δρχ. και να "κλείσει" στις 221 δρχ. στις 24/8, ημέρα που αποφασίζεται η οριστική εκκένωση της Μικράς Ασίας από τον ελληνικό στρατό.

4. Σαλόνικα Σιγαρέτ Κόμπανυ ΑΕ: Καπνοβιομηχανία με έδρα την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, με εγκαταστάσεις στην οδό Φράγκων 17 και απασχολούμενο κεφάλαιο 75.000 αγγλικών λιρών, εκ των οποίων 15.000 στη Θεσσαλονίκη. (Ευάγγελος Χεκίμογλου, ***Ιστορία της επιχειρηματικότητας στη Θεσσαλονίκη***, τόμος Δ΄: ***Λεξικό Επιχειρηματιών της Μεσοπολεμικής Θεσσαλονίκης***, Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος 2004).
5. Κορδακισμοί (αρχ): περιαυτολογία, αυτοέπαινος, σπουδαιοφάνεια. Πηγή: Λεξικό Γ. Μπαμπινιώτη.





Η άφιξη των πρώτων προσφύγων

Στη Θεσσαλονίκη του Αυγούστου του 1922, η κεμαλική επίθεση έγινε γνωστή από τα δημοσιεύματα των εφημερίδων του Σαββάτου 13 του μήνα («Εχθρικαί δυνάμεις μετά πυροβολικού επετέθησαν την πρωίαν της 11ης τρέχοντος καθ' ημετέρων εις Ντερέκιοϊ της περιοχής Μελετζίκ. Ο εχθρός, καμφθείς, υπεχώρησεν ατάκτως προς Βορράν [...] ΧΑΤΖΗΑΝΕΣΤΗΣ») και η ζωή συνεχιζόταν κατά τα συνήθη. Το απόγευμα της 14ης του μηνός «έλαβε χώραν εις τον κήπον του Βασιλέως Γεωργίου ωραιοτάτη εορτή με ποικίλον πρόγραμμα, διά την επέτειον του πρώτου συνεδρίου διά την διακήρυξιν των δικαιωμάτων των Ισραηλιτών επί της Παλαιστίνης [...] η ατμόσφαιρα του κήπου ευωδίαζε από γιασεμή [...] είχε εκσφενδονιστεί με βαποριζατέρ μεγάλη ποσότης γιασεμιού, δωρηθείσα υπό του ενταύθα υποκαταστήματος της εταιρείας Geo le Jeune», ενώ στα δυτικά της πόλης σιγόκαιγαν ακόμα τα ερείπια του καπνεργοστασίου «Σαλόνικα», με ζημία που τελικά θα υπερέβαινε τα 50 εκατομμύρια δραχμές. Στο θέατρο «Μέγας Αλέξανδρος» παιζόταν η επιθεώρηση ***Ενσταντανέ***, στον «Κήπο Βασιλέως Γεωργίου» η απογευματινή περιελάμβανε την «ωραιοτάτην οπερέτταν ***Αντίο νεότης***», ενώ η «εσπερινή παράστασις την λαϊκωτάτην ***Τζάρντα***». Το αυτοδιαφημιζόμενο ως «ευφθηνώτερον κέντρον της Θεσσαλονίκης» «Αστόρια Παρκ» φιλοξενούσε «την μεγαλυτέραν επιτυχίαν της εφετεινής περιόδου», που την παρουσίαζαν «έξοχοι κωμικοί με τας διηγήσεις των ελληνιστί».

Την ίδια νύχτα, 14 προς 15 Αυγούστου, στη Μικρά Ασία δύο ελληνικά σώματα στρατού, του στρατηγού Τρικούπη και του στρατηγού Φράγκου, προσπαθούσαν να φτάσουν στο Τουμλού Μπουνάρ, συνθλιβόμενα από λυσσαλέες τουρκικές επιθέσεις. Ξημερώματα της 17ης Αυγούστου ξεκινούσε η πολύνεκρη μάχη του Αλή Βεράν, η αρχή του τέλους για το Σώμα του Τρικούπη, που θα παραδινόταν ο ίδιος με τους αξιωματικούς και τους στρατιώτες του στα στρατεύματα του Κεμάλ στις 17.00 της μεθεπομένης, 20/8, και θα σηματοδοτούσε την αντίστροφη μέτρηση ολόκληρης της Μικρασιατικής εκστρατείας... Σε επτά ημέρες, το Σάββατο 27/8, θα μπαίνανε στη Σμύρνη οι πρώτοι «τσέτες», για να ακολουθήσει, μια μέρα αργότερα, το πρωί της Κυριακής 27/8, ο τουρκικός τακτικός στρατός με επικεφαλής τον Κεμάλ.

Λίγες μέρες νωρίτερα, στις 6 το πρωί της 24/8, στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης κατέπλεε το πλωτό νοσοκομείο «Αμφιτρίτη» με τραυματίες από τις πρόσφατες μάχες στην Μικρά Ασία, που κατανεμήθηκαν σε διάφορα νοσοκομεία της πόλης. Την επομένη κιόλας μέρα, οι έμποροι αποικιακών προϊόντων επισκέφθηκαν τα στρα-





τιωτικά νοσοκομεία και προσέφεραν σε κάθε τραυματία από ένα κουτί τσιγάρα, λουκούμια και χαρτοφακέλους, ενώ στις 26/8 «Η Κα αντιστρατήγου Σωτήλη[6] διένειμε εκ του ατομικού της ταμείου ανά 10 δρχ. και εκλεκτά τσιγάρα εις άπαντας τους διακομισθέντας εκ του μετώπου τραυματίας». Την επομένη ημέρα, 27/8, κατέπλευσε από τα Μουδανιά το ατμόπλοιο «Εύξεινος» με 500 Τούρκους αιχμαλώτους και μερικούς «κατασκόπους», καθώς και το ατμόπλοιο «Πατρίς», που μετέφερε 60-70, «περίπου», τσέτες οι οποίοι «ενεκλείσθησαν εις τον Λευκόν Πύργον». Την ίδια μέρα, στις 7 μ.μ., κατέπλευσαν στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης από τη Σμύρνη και τα ατμόπλοια «Άνδρος» και «Αιγαίον» με 4.000 άνδρες της Στρατιάς Μικράς Ασίας, που ανήκαν στο Α΄ και στο Β΄ Σώμα Στρατού. Το βράδυ της 27ης Αυγούστου «συνήλθεν εκτάκτως η Ισραηλιτική Κοινοτική αντιπροσωπεία, συσκεφθείσα περί του καλυτέρου τρόπου καθ' ον και οι Ισραηλίται συμπολίται θα μετάσχουν του έργου της ανακουφίσεως των τραυματιών. Απεφασίσθη να ενεργηθεί ευρύτατος έρανος εν συνεργασία μεθ' όλων των Ισραηλιτικών σωματείων και λεσχών». Την επομένη ημέρα ο ***Ριζοσπάστης*** αναφέρει ότι «Εξακολουθούν καταφθάνοντες καθημερινώς πρόσφυγες. Διά του ατμοπλοίου "Χίος" αφίχθησαν 1.500. Τα ξενοδοχεία ήρχισαν πληρούμενα. Ήρχισε παρατηρουμένη μεγάλη ζήτησις κατοικιών». Κι ενώ «ο εχθρός συνεχίζει ακωλύτως την προέλασίν του προς την Σμύρνην», η Ανώτατη Στρατιωτική Διοίκηση Μακεδονίας, παρά το γεγονός ότι «ουδεμία διασάλευσις της τάξεως εσημειώθη, προς πλήρη περιφρούρησιν της δημοσίας τάξεως και ασφαλείας έλαβεν έκτακτα μέτρα: ισχυραί περίπολοι πεζών και εφίππων περιήρχοντο την πόλιν, αποσπάσματα δε της χωροφυλακής εφρούρουν εις τας διαφόρους διασταυρώσεις των κεντρικών (οδών) καθ' όλην την νύκτα». Έτσι, ήρεμος και εφησυχασμένος, «ο Υπουργός Γεν. Διοικητής κ. Στάης εξήλθε χάριν κυνηγίου εις τα περίχωρα της πόλεως... ». Η φωτιά που θα κατέκαιγε τη Σμύρνη αργούσε ακόμα: θα ξεκινούσε το μεσημέρι της Τετάρτης 31/8.

Τα μεσάνυχτα της 2ας Σεπτεμβρίου του 1922 κατέπλεε στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης το αμερικανικό αντιτορπιλικό «EDSALL (219)», μεταφέροντας τους πρώτους 664 (σύμφωνα με το ημερολόγιο του σκάφους) πρόσφυγες από τη Σμύρνη, η οποία ακόμα καιγόταν. Σύμφωνα με τις δημοσιεύσεις του Τύπου, το πλοίο απέπλευσε αμέσως μετά την αποβίβαση των προσφύγων για τη Σμύρνη, προκειμένου να παραλάβει κι άλλους πρόσφυγες και να λειτουργήσει ως ναυαρχίδα των ναυτικών δυνάμεων των ΗΠΑ στον κόλπο της Σμύρνης.[7] Το ***Εμπρός***, στην ανταπόκρισή του από τη Θεσσαλονίκη, ανεβάζει τους αφιχθέντες σε 740,

6. Ο Ναπολέων Σωτήλης, (1860-1953), ήταν αντιστράτηγος. Μετείχε στους βαλκανικούς πολέμους ως συνταγματάρχης-διοικητής της 7ης Μεραρχίας. Μετά τους πολέμους αυτούς προήχθη στον βαθμό του υποστρατήγου και ακολούθως στον βαθμό του αντιστρατήγου. Διοίκησε διαδοχικά το Ε΄ και Β΄ Σώμα Στρατού. Τελικά, τοποθετήθηκε ανώτερος στρατιωτικός διοικητής της Δυτικής Μακεδονίας. Πηγή: Βικιπαίδεια.
7. http://en.wikipedia.org/wiki/USS_Edsall_%28DD-219%29



που είναι «ομογενείς και Αρμένιοι», ενώ πληροφορεί ότι «αναμένονται εισέτι 4 αμερικανικά αντιτορπιλικά». Μάλιστα, ο ανταποκριτής της εφημερίδας μετέβη το απόγευμα «εις την απέχουσαν περί την ώραν εκ Θεσσαλονίκης τοποθεσίαν όπου εγκατεστάθησαν οι διακομισθένες [...] διά του αμερικανικού αντιτορπιλικού "Έντσχάλ" πρόσφυγες εκ Σμύρνης» και συνομίλησε με τους άνδρες και τα γυναικόπαιδα, «άτινα αφηγούνται φρικιαστικά πράγματα». Η ανταπόκριση παρουσιάζει με λεπτομέρειες τις σκηνές που ακολούθησαν την είσοδο των Τούρκων στη Σμύρνη, το πώς οι κάτοικοί της «αλλόφρονες εκ της πυρκαγιάς συνεκεντρώθησαν εις την προκυμαίαν. Πλείστοι ερρίφθησαν εις την θάλασσαν και κολυμβώντες έφθασαν εις τα Αγγλικά και Αμερικανικά πλοία. Τα Ιταλικά όμως και τα Γαλλικά δεν τους δέχονταν».

Την προηγουμένη μέρα, 1/9/22, το δημοτικό συμβούλιο Θεσσαλονίκης, «συνελθόν εις έκτακτον συνεδρίαν, εψήφισε την συνομολόγησιν δανείου εξ ενός εκατομμυρίου δραχμών, προς τον σκοπόν όπως αι πεντακόσιαι χιλιάδες αυτού διατεθώσιν υπέρ των τραυματιών των τελευταίων επιχειρήσεων, των προσφύγων, των οικογενειών των αιχμαλώτων, αι δε έτεροι πεντακόσιαι χιλιάδες διά την αγοράν ξυλανθράκων και κινίνης υπέρ των ιδίων οικογενειών».

Την επομένη, 3 Σεπτεμβρίου, «διά του ατμοπλοίου "Αριστείδης" αφίχθησαν εις Θεσσαλονίκην 2.600 πρόσφυγες. Αναμένονται και άλλοι» γράφει ο ανταποκριτής του ***Ριζοσπάστη***.

Τώρα πια οι κάτοικοι της Θεσσαλονίκης έρχονται σε άμεση επαφή με τη μικρασιατική τραγωδία και το δράμα των Ελλήνων προσφύγων της Μικράς Ασίας: όπως γράφει η εφημερίδα ***Μακεδονία***, «οι πρόσφυγες, αλλόφρονες εκ του πόνου και πανικόβλητοι, συνεπεία των φρικωδών σκηνών, των οποίων παρέστησαν μάρτυρες, δεν κατόρθωναν να δώσουν σαφείς πληροφορίας επί των λεπτομερειών των φρικωδών γεγονότων τα οποία εκτυλίσσονται εις την πρωτεύουσαν της προδοθείσης Ιωνίας».[8] Η ειδησεογραφία της εφημερίδας συνεχίζει: «οι αφιχθέντες πρόσφυγες, εφοδιασθέντες με άρτον,[9] θα εγκατασταθούν προσωρινώς εις την Καλαμαριάν. Αύριον αναμένεται άλλο αντιτορπιλικόν με πρόσφυγας». Σύμφωνα με την ίδια εφημερίδα, οι πρόσφυγες «δεν καταφθάνουν να είπουν ούτε δυο λέξεις χωρίς να χύσουν ποταμούς δακρύων», δεδομένου ότι «το πυρ λυμαίνεται εισέτι την περικαλλή νύμφην της Ιωνίας», ενώ «εκ παραλλήλου συνεχίζονται και αι σφαγαί. Λεπτομερείας δεν κατορθώνουν να δώσουν οι αφιχθέντες πρόσφυγες λόγω της αλλοφροσύνης των, ούτε επιβεβαιούν τας ειδήσεις περί σφαγής του μητροπολίτου Χρυσοστόμου». Ο νεομάρτυρας Χρυσόστομος, μητροπολίτης Σμύρνης, είχε όμως ήδη κατακρεουργηθεί «εν μέση οδώ» από τον όχλο στον οποίο τον παρέδωσε ο Τούρκος φρούραρχος της πόλης, Νουρεντίν πασάς, το βράδυ της 27ης Αυγούστου.

8. Εφημερίδα ***Μακεδονία***, 2/9/1922.
9. Η εφημερίδα ***Σκριπ*** πληροφορεί ότι «εστάλησαν άλευρα και τρόφιμα διά την διατροφήν των».



10. Στρατηγός Δημήτριος Κάκκαβος: Μακεδονομάχος και διοικητής μονάδων στους πολέμους 1912-13. Το 1920 προήχθη σε στρατηγό και ανέλαβε τη διοίκηση του Φρουρίου Θεσσαλονίκης μέχρι την κατάρρευση του μικρασιατικού μετώπου. Πολιτεύτηκε με το Κόμμα Ελευθεροφρόνων του Ι. Μεταξά και το 1939 ανέλαβε τη διοίκηση του Οργανισμού Υδρεύσεως Θεσσαλονίκης, μέχρι το 1952. Πέθανε σε ηλικία 90 ετών, τον Μάρτιο του 1960. Πηγή: Εφημερίδα ***Μακεδονία***, 3/3/1960.
11. Σημερινό Ελευθέριο: Ο Δήμος Ελευθερίου-Κορδελιού περιλαμβάνει τρεις οικισμούς: το Νέο Κορδελιό, που το ίδρυσαν πρόσφυγες από τη Σμύρνη, το Χαρμάνκιοϊ, όπου αρχικά εγκαταστάθηκαν Μικρασιάτες και Πόντιοι πρόσφυγες, και τον μικρό οικισμό της Διαλογής. Το 1934, ιδρύθηκε η κοινότητα Νέου Κορδελιού, στην οποία εντάχθηκαν και οι οικισμοί του Χαρμάνκιοϊ και του Κουκλουτζά. Το 1952, ο Κουκλουτζάς έγινε χωριστή κοινότητα με την ονομασία Εύοσμος, ενώ το Χαρμάνκιοϊ μετονομάστηκε, προς τιμήν του Ελευθερίου Βενιζέλου, σε Ελευθέριο.
12. Σημερινή Σταυρούπολη.

Η Θεσσαλονίκη των προσφύγων

Από τις 2 Σεπτεμβρίου 1922 και μετά, στο λιμάνι κατέπλεαν πια καθημερινά πλοία που μεταφέρανε χιλιάδες απελπισμένους και ρακένδυτους πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία. Για παράδειγμα, μόνον την 16η Σεπτεμβρίου κατέπλευσαν 6 ατμόπλοια (μεταξύ των οποίων και το αγγλικό «Maid of Samos»), που μετέφεραν 15.000 πρόσφυγες. Συνολικά, μέχρι εκείνη τη στιγμή, ο αριθμός των προσφύγων έφτανε τις 37.000. Οι εφημερίδες γράφουν ότι «ο διοικητής του φρουρίου κ. Κάκκαβος[10] παρεχώρησεν εκ στρατιωτικών αποθηκών κουβέρτες και άλλα είδη ιματισμού» και ότι «το Συμβούλιον της Ισραηλιτικής κοινότητος και ο αρχιραββίνος [...] εδήλωσαν ότι διαθέτουν τα ευρύχωρα κτίρια της κοινότητος προς εγκατάστασιν των προσφύγων». Σύμφωνα με την ανακοίνωση της Κοινωνίας των Εθνών (Κ.Τ.Ε., αντίστοιχης του σημερινού ΟΗΕ) που εκδόθηκε την 9η Νοεμβρίου 1922, η Θεσσαλονίκη των 174.000 κατοίκων είχε ήδη δεχτεί μέχρι στιγμής 100.000 πρόσφυγες, οπότε ο πληθυσμός της αυξήθηκε κατά 57,5%. Να σημειωθεί ότι, στο αντίστοιχο διάστημα, η Αθήνα δέχτηκε μόνον 83.000 πρόσφυγες (+26,2% του πληθυσμού της) και ο Πειραιάς 35.000 (+25,7%). Έξι μήνες αργότερα, τον Μάιο του 1923, ανακοίνωση του Αμερικανικού Ερυθρού Σταυρού (ημερήσια διατροφή σε 115.000 πρόσφυγες) καταδεικνύει τον συνεχιζόμενο ρυθμό αύξησης του αριθμού των προσφύγων στην πόλη.

Η διαμονή των προσφύγων, μετά από κάποια εσπευσμένη διανομή ιματισμού με πρωτοβουλία κυρίως του Στρατού, προωθείται σε εκκλησίες, τεμένη, σχολεία, καφενεία, θέατρα κ.α., καθώς και σε καταυλισμούς σε τέσσερις περιοχές: την Καλαμαριά, το Χαρμάνκιοϊ,[11] το Λεμπέτ[12] και την Τριανδρία. Στο φύλλο της 20/10, η ***Εφημερίς των Βαλκανίων*** γράφει: «Η Θεσσαλονίκη υπερεπληρώθη μέχρις ασφυξίας προσφύγων. Τα ατμόπλοια και οι σιδηρόδρομοι καθημερινώς αποβιβάζουν ατελείωτα καραβάνια θυμάτων της Μικρασιατικής τραγωδίας...». Το ***Εμπρός*** αναφέρει ότι «εγκατεστάθησαν ήδη πρόσφυγες εις μουσουλμανικά και ελληνικά σχολεία. Πολλοί όμως μένουν εισέτι άστεγοι».

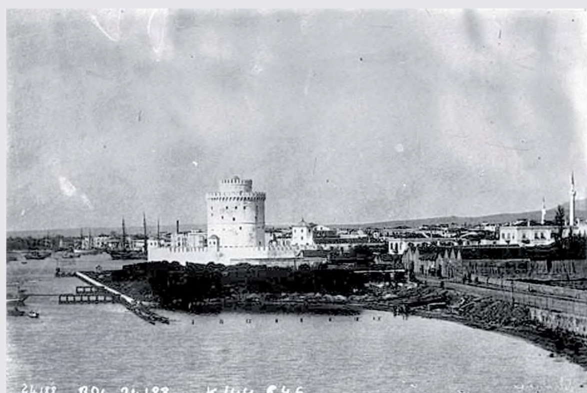


Στο μεταξύ, μετά την επανάσταση Πλαστήρα-Γονατά της 14/9, η νέα κυβέρνηση όρισε υπουργό Περιθάλψεως τον Δοξιάδη, που, σύμφωνα με ανταπόκριση του *Εμπρός*, επισκέφθηκε τη Θεσσαλονίκη έναν μήνα μετά, «συνοδευόμενος υπό ανωτέρων υπαλλήλων». Ο υπουργός επισκέφτηκε «το γραφείον Αμερικανίδων εγκατεστημένων εν μέσω προσφυγικών παραπηγμάτων και εργαζομένων διαρκώς διά την κατασκευήν εσωρούχων» και κατόπιν «μετέβη εις τα υψώματα του Καραμπουρνού, όπου συγκεντρούνται αποβιβαζόμενοι πρόσφυγες προερχόμενοι εκ Θράκης διά τεσσάρων ατμοπολοίων». Εκεί η κατάσταση ήταν πολύ δύσκολη, δεδομένου ότι «η αποβίβασις, ελλείψει προβλήτος, συντελείται υπό δυσμενεστάτας συνθήκας διά λέμβων και ελαχίστων φορτηγίδων. Οι αποβιβαζόμενοι καταφεύγουν εις προχείρους σκηνάς και τα σωζόμενα παραπήγματα του αγγλικού στρατού. Το θέαμα της ανθρωπομάζης προκαλεί βαθείαν συγκίνησιν. Γέροντες, γυναίκες και παιδιά δακρύουν διαρκώς αναλογιζόμενοι την εγκατάλειψιν περιουσιών και το πάτριον έδαφος». Σε άλλο σημείο της ανταπόκρισης αναγράφεται ότι «ολίγας ημέρας μετά την Επανάστασιν» συγκροτήθηκε στην πόλη Ιερή Ένωση των μακεδονικών οργανώσεων, «προς συμφιλίωσιν και συνδιαλλαγήν των αντιθέτων μερίδων και αρωγήν εις τους πρόσφυγας αδελφούς μας». Αυτή η Ιερή Ένωση αποφάσισε «να προβαίνει εις φορολογίαν όλων γενικώς των κατοίκων αναλόγως του αριθμού δωματίων άτινα κατέχουν [...] εις την φορολογίαν αυτήν υποβάλλονται και αυτά τα ξενοδοχεία, καφενεία, χοροδιδασκαλεία, θέατρα και λοιπά κέντρα αναψυχής. Το καταβλητέον ποσόν διαρρυθμίζεται [...] εις δραχμάς 500, 1.000, 2.000, 3.000 και πλέον των 3.000. Υπολογίζεται ότι θα εισπραχθούν πλέον του ενός και ημίσεως εκατομμυρίου». Σε επόμενα φύλλα της εφημερίδας δεν αναγράφεται τι απέγινε η εν λόγω Ιερή Ένωση, όπως και αν υλοποιήθηκε η φορολογία που φέρεται να "επέβαλε" στην πόλη. Πάντως, πριν αναχωρήσει για την Αθήνα, ο υπουργός «εξεδήλωσεν επανειλημμένως τον ενθουσιασμόν του διά την υπεράνθρωπον εργασίαν της Θεσσαλονίκης, μη συγκρινομένην προς την δράσιν οιασδήποτε άλλης πόλεως εν Ελλάδι».

Στις 25/10 ο Γενικός Διοικητής (αντιστράτηγος Μοσχόπουλος[13]) επίταξε όλες

13. Ο Κωνσταντίνος Μοσχόπουλος (1854-1942) γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1854. Πολέμησε στους Βαλκανικούς Πολέμους, ενώ στον Β΄ Βαλκανικό Πόλεμο διοίκησε ως υποστράτηγος την 4η και 2η Μεραρχία. Μετά το πέρας του πολέμου προήχθη σε αντιστράτηγο και ανέλαβε τη διοίκηση του Γ΄ Σώματος Στρατού, την αρχηγία του Γενικού Επιτελείου και τελευταία τη Στρατιωτική Διοίκηση Ηπείρου και Κερκύρας. Το 1922 διορίσθηκε Γενικός Διοικητής Θεσσαλονίκης. Πηγή: Βικιπαίδεια





τις εκκλησίες πλην της Αγίας Σοφίας, αλλά και τα μεγάλα καφενεία, όπως του Πεντζίκη, το «Νέα Σελήνη», του Χαριλάου κτλ., ενώ ανήγγειλε την «εντός βραχυτάτου χρονικού διαστήματος ανέγερσιν παραπηγμάτων». Την επόμενη μέρα επιτάχθηκαν: το «Ζάππειον», το Θέατρο Κήπου του Λευκού Πύργου και η χαρτοπαικτική του Λέσχη, το οίκημα του Λαϊκού Πολιτικού Συλλόγου, τα γραφεία του Συνδέσμου Φιλελευθέρων, το επί του Πεδίου του Άρεως χοροδιδασκαλείο-λούνα παρκ, το Αγγλικό Πάρκο, το «Αστόρια Παρκ», το κέντρο Ζαχαράτου στο Ντεπώ, ο κήπος Βασιλέως Γεωργίου, το εξοχικό κέντρο Φλόκα, οι αίθουσες όλων των κινηματογράφων, τα κτίρια της Εταιρίας Αεριόφωτος, η «άνω αίθουσα» του ζυθοποιείου Όλυμπος, οι αποθήκες χόρτου της οδού Γιαννιτσών «και πλείσται άλλαι», και εγκαταστάθηκαν οικογένειες προσφύγων. Στον Λευκό Πύργο διέμεναν επίσης αρκετοί πρόσφυγες, δεδομένου ότι οι κρατούμενοι, αρχικά, αιχμάλωτοι τσέτες είχαν ήδη μεταφερθεί στη Λάρισα. Τον Νοέμβριο ξεκίνησε η ανέγερση παραπηγμάτων στην Τούμπα και μέχρι τις αρχές Φεβρουαρίου 1923 είχαν κατασκευαστεί 570 οικίσκοι.

«Σώσωμεν τα ορφανά της εθνικής τραγωδίας»

Ο πρώτος έρανος που αναφέρεται στον τοπικό Τύπο διενεργήθηκε από τη Μητρόπολη Θεσσαλονίκης ήδη στις 27/8/22, μετά από σύσκεψη στην οποία συμμετείχαν «τα προεδρεία των Συλλόγων, Σωματείων και Συντεχνιών και πολλοί πρόκριτοι», και αφορούσε τους «απερχομένους διά τας πατρίδας των τραυματίας ή εφέδρους». Τη σύσκεψη ακολούθησε έρανος που απέδωσε 63.500 δρχ., με βασικούς συντελεστές τον Σύνδεσμο Βιομηχάνων, την Ελληνορθόδοξη Κοινότητα, τη Νέα



Λέσχη, την Εθνική Τράπεζα, τον Ερυθρό Σταυρό, την Τράπεζα Αθηνών, την Τράπεζα Ανατολής, την Εμπορική Τράπεζα, την εφημερίδα ***Το Φως***[14] και άλλους ιδιώτες. Σε ανταπόκρισή της από τη Θεσσαλονίκη την 7η Σεπτεμβρίου, η εφημερίδα ***Σκριπ*** μεταδίδει ότι «τη πρωτοβουλία τού εν Θεσσαλονίκη τμήματος του Ερυθρού Σταυρού, κατηρτίσθη επιτροπή υπό την προεδρίαν του Μητροπολίτου Θεσσαλονίκης, του διοικητικού συμβουλίου του Ερυθρού Σταυρού, αντιπροσώπων της Δημογεροντίας, των κοινοτήτων, Επιμελητηρίων, συντεχνιών και σωματείων, ήτις ενήργησε ευθύς εράνους, οι οποίοι κατά τας πρώτας ημέρας απέφεραν το ποσόν των **200** χιλιάδων δραχμών». Ακόμα, η ίδια εφημερίδα επαινεί τη Θεσσαλονίκη για τη συνομολόγηση από τον Δήμο δανείου ενός εκατομμυρίου υπέρ των προσφύγων και την εν γένει «όλη κοινωνία» της πόλης, που δέχτηκε τους πρόσφυγες «όχι μόνον με την θερμοτέραν συμπάθειαν, αλλά και με ανοικτάς τας αγκάλας και με πλήρεις και θερμάς τας χείρας», όπου «μεγάλα ποσά εράνων αμέσως συνελέγησαν προς βοήθειαν, οικήματα ευγενών και πατριωτών ιδιωτών, επιμελεία της Δημοτικής Αρχής ηνοίχθησαν και τους εστέγασαν. [...] Και εδώ; Εν Αθήναις; Πού ο Δήμος, πού η Κυβέρνησις, πού οι πλούσιοι, πού οι έρανοι [...] πού η εθνική και κοινωνική αλληλεγγύη; Θα έλεγέ τις ότι η καρδία της Ελλάδος δεν πάλλει πλέον εις τας Αθήνας αλλά εις Θεσσαλονίκην. Και ότι η πρωτεύουσα της Ελλάδος δεν είναι αι Αθήναι, αλλά η πρωτεύουσα της Μακεδονίας. Καλή Θεσσαλονίκη...».

Είτε έτσι είτε αλλιώς, την άφιξη των πρώτων προσφύγων ακολούθησε από τις επόμενες ημέρες ακόμα ένα, σημαντικά αξιόλογο, έργο προσφοράς από συντεχνίες, συλλόγους, τράπεζες, και πολίτες της Θεσσαλονίκης, χριστιανούς, Ισραηλίτες



14. ***Το Φως***: πρωινή μακρόβια εφημερίδα της Θεσσαλονίκης, με εκδότη τον Δημοσθένη Ρίζο και διευθυντές, διαδοχικά, τους Β. Μεσολογγίτη, Θ. Χατζηγώγο, Ι.Κ. Σπαθάρη κ.ά. Αρχικά είχε γραφεία στη στοά Αγίου Μηνά και κατόπιν στην οδό Πλάτωνος, απέναντι από την Αχειροποίητο. Η έκδοσή της ξεκίνησε την 5/3/1914 και συνεχίστηκε μέχρι το 1959, οπότε και διακόπηκε. Αρχικά υποστήριξε τον Ελευθέριο Βενιζέλο, αλλά μετά τις εκλογές του 1920 τάχτηκε στην αντιβενιζελική παράταξη, παραμένοντας στον συντηρητικό χώρο μέχρι τη διακοπή της έκδοσής της. (Πηγή: Γιώργος Αναστασιάδης, ***Η Θεσσαλονίκη των εφημερίδων***, Θεσσαλονίκη, **University Studio Press**/Έκφραση 1994).



και μουσουλμάνους, τις ξένες παροικίες με τους συλλόγους τους, όπως και ξένες κυβερνήσεις μετά από εκκλήσεις των εδώ υπηκόων τους, ως ανταπόκριση σε ερανικές πρωτοβουλίες είτε σε χρήμα είτε σε είδος. Το έργο αυτό απεικονιζόταν στα καθημερινά δημοσιεύματα της εφημερίδας ***Μακεδονία***, δημιουργώντας έναν ευγενή ανταγωνισμό προσφοράς στους διάφορους αποδέκτες. Η ίδια η εφημερίδα μάλιστα δεν δίστασε να δημιουργήσει ερανική στήλη με τίτλο «Σώσωμεν τα ορφανά της Εθνικής Τραγωδίας - Μη γίνωμεν αίτιοι του χαμού των ορφανών προσφυγοπαίδων», στην οποία σχεδόν καθημερινά και μέχρι το τέλος του 1922 δημοσίευε ονομαστικούς καταλόγους με τα ποσά που κατέθεταν φυσικά πρόσωπα και φορείς· η καμπάνια αυτή απέδωσε συνολικά 142.838 δρχ.

Πρώτος φορέας που «δίδων το καλό παράδειγμα ήρξατο των εράνων υπέρ των προσφύγων της Μ. Ασίας» φέρεται ο Σύλλογος των Παραγγελιοδόχων της πόλης, στις 4/9/1922, που μεταξύ των μελών του συγκέντρωσε 17.100 δρχ., αλλά και ιδιώτες, όπως ο αντιπρόσωπος της εταιρείας Geo le Jeune, που την ίδια μέρα χορήγησε 1.500 σαπούνια υπέρ των προσφύγων. Στο μεταξύ, ιδρύθηκε «κεντρικός φορέας» συλλογής των εισφορών με την επωνυμία «Κεντρική Επιτροπή Επικουρίας», στον οποίο η επιτροπή της Ισραηλιτικής Κοινότητος στις 6/9/1922 προσέφερε 65.000 δρχ. Εξάλλου, στις 13/9/1922 η Ισραηλιτική Κοινότητα Σερρών απέστειλε στην Επιτροπή Επικουρίας 5.085 δρχ. από τον έρανο των μελών της, στον οποίο ανταποκρίθηκαν 56 άτομα που προσέφεραν από 1.000 δρχ. έως και 5 δρχ., γεγονός που αντικατοπτρίζει την εισοδηματική απόκλιση της εποχής μεταξύ των Εβραίων της περιοχής. Ακολούθησαν οι χριστιανικές συντεχνίες, που στις 15/9/1922 συγκέντρωσαν 18.450 δρχ., με πρωτοπόρους τους εξής: Σύνδεσμος Καπνοπωλών, Καφεζυθοπωλών, Αμαξηλατών, Αυτοκινήτων, Σύνδεσμος Συντεχνιών, Συντεχνία

15. Ο αρχιραββίνος Μπενσιών Ουζιέλ διατέλεσε αρχιραββίνος Θεσσαλονίκης κατά τα έτη 1921-1925.
16. Η Τράπεζα Αμάρ ιδρύθηκε το 1920 και ήταν διάδοχος του τραπεζικού γραφείου Αβραάμ Χ. Αμάρ (Συγγρού 2 ή 3), το οποίο συνεργαζόταν με τον τραπεζικό οίκο των Παρισίων Σαούλ Αμάρ, που στη Θεσσαλονίκη είχε γραφείο στη στοά Αλλατίνι. Το ΔΣ αποτελούνταν από τους Αβραάμ και Σαούλ Αμάρ, Ασσαεέλ, Αλαλούφ και Αμάρ.
17. Η Τράπεζα «Ένωσις ΑΕ» προήλθε από τη μετεξέλιξη του τραπεζικού γραφείου Μοσσέρι, ήταν μια τοπική τράπεζα μικρού μεγέθους, διευθυνόταν από τον Αλβ. Νεχαμά και το ΔΣ αποτελούνταν από τους Ιωσήφ Νεχαμά, Αλμπέρτο Ματαράσσο, Γεουδά Περαχιά, και Ι. Αναστασιάδη. Στεγαζόταν στην οδό Συγγρού (Τραπέζης 5).
18. Τράπεζα Θεσσαλονίκης: Ιδρύθηκε ως ανώνυμη εταιρεία τον Ιούνιο 1888, με τη συνεργασία του **Comptoir d' Escompte de Paris,** της **Banque Imperiale et Royale Privilegiee des Pays Autrichiens,** της **Banque de Pays Hongrois** και των αδελφών Αλλατίνι. Η τράπεζα είχε υποκαταστήματα στην Αδριανούπολη, στο Μοναστήρι και στα Σκόπια. Στεγαζόταν στην οδό Συγγρού (Τραπέζης 7). Βλ. για τις τρεις τελευταίες υποσημειώσεις: Ευάγγελος Α. Χεκίμογλου, ***Θεσσαλονίκη, Τουρκοκρατία και Μεσοπόλεμος. Κείμενα για την ιστορία και την τοπογραφία της πόλης.*** Θεσσαλονίκη, **University Studio Press**/ Έκφραση 1996.



Καφεκοπτών, Υποδηματοποιών, Ραπτών, Ελλήνων Παντοπωλών, Ανθρακοπωλών, Γαλακτοπωλών, Ξενοδόχων, Ζαχαροπλαστών, Λεμβούχων, Λαχανεμπόρων, Σωματείο Αλευροπωλών, Σύλλογος Εργολάβων κ.ά.

Ταυτόχρονα, δραστηριοποιούνται και οι ισραηλιτικές συντεχνίες, όπως των: Ραπτών, Παντοπωλών, Μεσιτών, Κτιστών, Εργατών Μεταφοράς Λιμένος, Ανθρακεργατών, Κουρέων, Φορτοεκφορτωτών Λιμένος, Ταπετσιέρηδων, Σιδηρουργών, Λευκοσιδηρουργών, Ανθρακοπωλών , Μαγείρων, Καραγωγέων, που στις 19/9/1922 συγκεντρώνουν 12.500 δρχ., ενώ «ο έρανος μεταξύ των μελών εξακολουθεί».

Στο έργο της επικουρίας συνέδραμαν όμως και άλλοι φορείς, νομικά πρόσωπα και ιδιώτες, με κυριότερους τους παρακάτω: Δήμος Θεσσαλονίκης, Ισραηλιτική Κοινότητα, γαλλική παροικία, αγγλική παροικία, Αγγλοαμερικανικός Σύνδεσμος, Μονές Αγίου Όρους, αρχιραββίνος Ουζιέλ,[15] Μουφτεία Θεσσαλονίκης, βελγική κυβέρνηση, Τράπεζα Ανατολής, Εθνική Τράπεζα, Σύνδεσμος Βιομηχάνων, Εμπορικό Επιμελητήριο, Τράπεζα Αμάρ,[16] Τράπεζα Μοσσέρι,[17] Τράπεζα Θεσσαλονίκης,[18] Γεωργική Τράπεζα και αγροτικοί συνεταιρισμοί, Εμπορική Τράπεζα «διά του Ερρίκου Μισραχή», Οθωμανική Τράπεζα, Τράπεζα Αθηνών, θυγ. Τζων Σταυρίδη, Προέδρου Ιονικής Τράπεζας, Commercial Company of Salonica Ltd,[19] Σύλλογος Καπνεμπόρων, Σωματείο Υφασματεμπόρων, Έμποροι Ακατέργαστων Δερμάτων, Σύνδεσμος Εκτελωνιστών, Σύνδεσμος Αρτοποιών, Εμπόρων Αποικιακών, Ιατρικός Σύνδεσμος, Νεολαία Ποντίων Καλαμαριάς, εφημερίδα ***Μακεδονία***, εφημερίδα ***Το Φως***, Νέα Λέσχη, ποιητής Σπύρος Ματσούκας,[20] Μύλοι Αλλατίνι, καπνεργοστάσιο «Σαλόνικα», καπνεργοστάσιο Μαρούλη,[21] εταιρία καπνών ΣΤΑΝΤΑΡΤ, Ηλεκτρική Εταιρεία, Εταιρεία Τροχιοδρόμων, Société des tabac Orient d'outre-mer, Νέα Εταιρεία Θρακικών Καπνών. Είναι ακόμα χαρακτηριστικό ότι στους

19. Η καπνεμπορική δραστηριότητα των Αλλατίνι εκφράστηκε με τη σύσταση της εταιρείας **Commercial Company of Salonica Ltd.**, που ιδρύθηκε στις 14/3/1895 και διαλύθηκε πολύ πρόσφατα, στην Αγγλία, στις 20/7/2010, μετά από 125 χρόνια ύπαρξης και λειτουργίας.
20. Σπύρος Ματσούκας: Λαϊκός ποιητής και εθνικός ευεργέτης. Γεννήθηκε στην Υπάτη το 1870 και πέθανε το 1928. Σπούδασε νομικά αλλά μετά τον ατυχή πόλεμο του 1897 εγκατάλειψε τα πάντα και γύριζε σε σχολεία, πόλεις, στρατόπεδα και απάγγελνε πατριωτικά ποιήματα που είχε συνθέσει ο ίδιος. Το έργο του δεν έχει βέβαια λογοτεχνική αξία, αντιπροσωπεύει όμως τη θέρμη ενός ανθρώπου που αφιέρωσε τη ζωή του στην πατρίδα. Διενεργούσε εράνους την Ελλάδα και την Αμερική, με τους οποίους αγοράστηκε το αντιτορπιλικό «Νέα Γενεά». Ίδρυσε τον Λευκό Σταυρό, που σκοπό είχε να περιθάλπει και να τροφοδοτεί τα ορφανά του πολέμου. Πηγή: **http://www.livepedia.gr**
21. Εταιρεία καπνών με έδρα την Καβάλα, ιδρυτή τον Λύσσανδρο Μαρούλη και μεγάλο κύκλο εργασιών και εξαγωγών· πτώχευσε το 1931 με ενεργητικό 20 εκατ. δρχ. και παθητικό 55 εκατ. δρχ., σύμφωνα με τις εφημερίδες της εποχής.



εράνους συμμετείχαν και αρκετοί μουσουλμάνοι κάτοικοι της πόλης, με πρωτοπόρο τον τότε Δήμαρχο Οσμάν Σαΐτ,[22] όπως και η Ισλαμική Κοινότητα Θεσσαλονίκης, από τους πρώτους φορείς που συνεισέφεραν στην Επιτροπή Επικουρίας την 4/9/1922, ενώ η Σμύρνη ακόμα καιγόταν. Εξίσου χαρακτηριστική είναι η συνεισφορά Ναουσαίων και Εδεσσαίων βιομηχάνων (νηματουργείο Μπίλη-Τσίτση, κανναβουργείο «Η Έδεσσα», Γ. Τουρπάλης, Λάππας-Χατζηδημούλας, ξενοδοχείο «Μπρίστολ» Ζ. Τρόμπακα κ.ά.).

Εξόχως σημαντική υπήρξε και η συνεισφορά της Έλενας Βενιζέλου για την ίδρυση και την οργάνωση του «Κεντρικού Νοσοκομείου Προσφύγων», με το ποσόν των 452.500 δρχ., μετά από πρωτοβουλία της κ. Στ. Δέλτα. Την πρωτοβουλία αυτή της Έλενας Βενιζέλου ακολούθησε η προσφορά 800.000 δρχ. από τον Εμμ. Μπενάκη, και από 20.000 δρχ. της ίδιας της κ. Δέλτα και της μαρκησίας Λουίζας Ριανκούρ,[23] έτσι ώστε το συνολικό ποσόν να ανέλθει σε 1.292.500 δρχ. Τα εγκαίνια του νοσοκομείου έγιναν στις 12/2/1923.

Και βέβαια, οι εισφορές σε είδος δεν ήταν καθόλου αμελητέες. Αναφέρονται πρώτες πρώτες οι εισφορές της Ένωσης Υαλοπωλών (5.000 κουτάλια, 780 λάμπες, 1.345 πιάτα, 170 μαγειρικά δοχεία και 616 κύπελλα), της κ. Σ. Μαυροκορδάτου (2.000 κουτάλια, 2.000 πιάτα, 2.000 καρούλια, 1.000 κουβέρτες κ.ά.), της Ένωσης Συντεχνιών Ισραηλιτικών Σωματείων (1.000 κύπελλα, 1.200 παιδικά παντελόνια), της Συντεχνίας Κηπουρών (680 οκάδες πατάτες), του Συνδικάτου Μουσουλμάνων Παντοπωλών (1 κάσσα σαπούνια), των εταιριών καπνού της πόλης και καπνοπωλών (2.585 κουτιά τσιγάρων), του οίκου Ερρέρα διάφορα παιδικά είδη, των ζαχαροπλαστείων Πεντζίκη, Φλόκα και Αλμονσίνο (25 οκάδες καραμέλες και γλυκά), ενώ ακολούθησαν η αποστολή 2.000 σκηνών και 2.000 κουβερτών από τη βελγική κυβέρνηση, αλλά και από διάφορους

22. Ο Οσμάν Σαΐτ Ιμπραήμ Χακή Βέης ήταν δήμαρχος Θεσσαλονίκης κατά τις περιόδους 1912-1916 και 1920-1922 (15 Νοεμβρίου 1920 - 22 Σεπτεμβρίου 1922), τελευταίος μουσουλμάνος δήμαρχος της πόλης. Μετά την ανταλλαγή πληθυσμών που όριζε η Συνθήκη της Λωζάνης το 1923, ο Οσμάν Σαΐτ εγκαταστάθηκε στην Τουρκία ως «ανταλλάξιμος». Πηγή: Βικιπαίδεια.
23. Η Λουίζα Ριανκούρ (**Louise Riencourt**, 1846-1941) ήταν Γαλλίδα θαυμάστρια της Ελλάδας, με έντονα φιλελληνικά αισθήματα. Ήλθε στην Ελλάδα (Αθήνα) σε νεαρή ηλικία, παρά τις αντιδράσεις της οικογένειάς της, και συνδέθηκε με τις σημαντικότερες οικογένειες της αθηναϊκής κοινωνίας. Αργότερα επέστρεψε στη Γαλλία, όπου και παντρεύτηκε τον κόμη Ριανκούρ, χωρίς να σταματήσει να υποστηρίζει τα ελληνικά εθνικά δίκαια με δημοσιεύματα και πλήθος εκδηλώσεων. Πέθανε σε βαθύ γήρας στην Αθήνα, στις 27 Φεβρουαρίου του 1941. Ο Δήμος Αθηναίων, τιμώντας την, έδωσε το όνομά της σε αθηναϊκή οδό στους Αμπελόκηπους. Πηγή: Βικιπαίδεια.



ιδιώτες (μαγειρικά σκεύη, τρόφιμα, οικοδομήσιμη ξυλεία, καυσόξυλα, αλεύρι, ρύζια, υποδήματα, ύφασμα κάμποτ, αδιάβροχα, φάρμακα, καρτποστάλ, κεραμίδια κ.ά.).

Οι δημοσιευθέντες στην εφημερίδα *Μακεδονία* πάσης φύσεως έρανοι από χριστιανούς, Ισραηλίτες, μουσουλμάνους και άλλους ξένους εγκατεστημένους στην πόλη, απέδωσαν από τον Αύγουστο 1922 μέχρι τον Φεβρουάριο 1923 γύρω στις 1.973.000 δρχ. Από το ποσόν αυτό, περίπου 562.000 δρχ. συνεισέφεραν οι Ισραηλίτες της Θεσσαλονίκης (ποσοστό 28,5%), 154.000 δρχ. οι μουσουλμάνοι της πόλης (7,8%), 130.000 δρχ. ξένες εταιρίες και ιδιώτες (6,6%) και 1.127.000 δρχ. (57,15%) χριστιανοί (Έλληνες και Αρμένιοι) — φυσικά πρόσωπα και φορείς.[24]

Αναφέρονται ακόμα συνεισφορές συνολικού ποσού 1.375.000 δρχ. από το εξωτερικό, από ιδιώτες και ξένες κυβερνήσεις (Καναδά, Δανίας και Σουηδίας), στο οποίο βεβαίως δεν συμπεριλαμβάνεται η δωρεά 1.292.500 δρχ. των κυριών Βενιζέλου-Μπενάκη-Δέλτα κλπ. για το Νοσοκομείο Προσφύγων.

Συνολικά, στο αναφερόμενο παραπάνω χρονικό διάστημα, και πάντα με πηγή την εφημερίδα *Μακεδονία*, χρήματα συνεισέφεραν 985 φορείς, κυβερνήσεις και ιδιώτες, γεγονός το οποίο διαμορφώνει τη μέση εισφορά σε 2.002 δρχ. Η μέση εισφορά των χριστιανών πλησιάζει κατά πολύ τον μέσο όρο, δεδομένου ότι για τα 527 φυσικά και νομικά πρόσωπα η μέση εισφορά διαμορφώνεται σε 2.154 δρχ., ενώ των 382 Ισραηλιτών υπολείπεται αισθητά αφού δεν ξεπερνά τις 1.500 δρχ., αντίθετα από τους 42 μουσουλμάνους, των οποίων το ποσό της μέσης εισφοράς εμφανίζεται εξαιρετικά υψηλό (3.660 δρχ.), σχεδόν το διπλάσιο. Τέλος, η μέση εισφορά των 26 ξένων κυβερνήσεων, εταιριών και ιδιωτών, επί συνολικού ποσού 1.375.000 δρχ., διαμορφώνεται σε 42.970 δρχ.

Βέβαια, η *Μακεδονία* σε κύριο άρθρο της στις 20/9 θεωρεί πενιχρές

24. Τα ανωτέρω ποσά, όπου δεν υπάρχει ονομαστικός κατάλογος ή όπου ο εισφέρων φορέας είναι πολυκοινοτικός (π.χ. Δήμος Θεσσαλονίκης, Εμπορικό Επιμελητήριο, Σύνδεσμος Βιομηχάνων κτλ.), προκύπτουν από μερισμό στις κοινότητες με βάση την ποσοστιαία συμμετοχή τους, κατά πληθυσμιακή αναλογία ή πραγματική.



τις εισφορές των Θεσσαλονικέων (Ελλήνων χριστιανών και Ισραηλιτών), και εκθειάζει το παράδειγμα των ενεργειών της αγγλικής παροικίας στην πόλη, όπου «κατ' ασφαλείς πληροφορίας συνελέγη μεταξύ των εντaύθα αποκατεστημένων ελαχίστων Άγγλων ποσόν επαρκές διά την αγοράν δύο βαγονίων οσπρίων, δηλαδή περί τας εξήντα χιλιάδας δραχμάς». Προκειμένου δε να στηλιτεύσει τις φειδωλές ενισχύσεις των Ελλήνων και Ισραηλιτών κατοίκων της πόλης, διατυπώνει το ρητορικό ερώτημα: «όταν λίγοι άνθρωποι κατορθώνουν τόσα, τι δεν θα ειμπορούσαν να κάμουν υπέρ των ατυχών θυμάτων της Μικρασιάτικης τραγωδίας αι χιλιάδες των Ελλήνων και Ισραηλιτών, μεταξύ των οποίων οι πολλάκις εκατομμυριούχοι υπερβαίνουν κατ' αριθμόν τα μέλη της αγγλικής παροικίας;».

Σημειώνεται ότι το συνολικό ποσόν που εκτιμάται ότι συγκεντρώθηκε από πάσης φύσεως δωρητές μέχρι την άνοιξη του 1923 ανήλθε σε 4.640.500 δρχ. — σ' αυτό δεν περιλαμβάνονται οι δωρεές σε είδος ή η (όποια) κρατική συνεισφορά.[25]

Το έργο της περίθαλψης

Πέρα από τις συνεισφορές σε χρήμα ή είδος, το έργο της περίθαλψης των προσφύγων ανέλαβαν στην πόλη επίσης ο Ελληνικός όσο και ο Αμερικανικός Ερυθρός Σταυρός.

Ο Ελληνικός Ερυθρός Σταυρός στις 29/9/1922 ανακοινώνει ότι, αντί στρωμάτων, θα εφοδιάσει τις προσφυγικές οικογένειες με ψάθες. Έτσι, από τα Γιαννιτσά, όπου προφανώς κατασκευάζονταν ψάθες, προμηθεύεται και εφοδιάζει τον συνοικισμό Καλαμαριάς με 1.000 ψάθες, του Λεμπέτ

25. Σημειώνεται ότι —σύμφωνα με εφημερίδες της εποχής— μέχρι τον Δεκέμβριο 1922, υπέρ των προσφύγων είχαν κατατεθεί στην Εθνική Τράπεζα, στον λογαριασμό της Εθνικής Ερανικής Επιτροπής, 3.196.730,05 δρχ.

με 1.000 και του Χαρμάνκιοϊ με 800. Ακόμα, ανακοινώνει ότι διένειμε 65-70.000 βοηθήματα, 200 κλινοσκεπάσματα, 600 παπλώματα και ρούχα που συγκέντρωσαν κυρίες και επιτροπές ισραηλιτικών οργανώσεων. Στις 16/10/1922 ανακοινώνει ότι διαθέτει 2.700 φανέλες, 3.000 κουστούμια εσωρούχων για μικρά παιδιά, εσώβρακα, φανέλες για μικρά παιδιά, 800 οκάδες σαπούνια, μικρά στρώματα και παπλώματα, 100 κιβώτια γάλα, 250 τόπια κάμποτ. Στις 16/11/1922 άρχισε η διανομή κλινοσκεπασμάτων: 8.000 για τους διαμένοντες στο κέντρο της πόλης, ενώ άλλα 6.000 «θα διανέμονταν τις προσεχείς ημέρες» στους 80.000 πρόσφυγες που είχαν ήδη φτάσει στη Θεσσαλονίκη. Στις 3/12/1922 ο ΕΕΣ ανακοινώνει ότι «δεν έχει πλέον άλλα κλινοσκεπάσματα» κι ότι «διά των διανομών τούτων εξαντλούνται όλαι αι αποθήκαι του Ελλ. Ερυθρού Σταυρού και εις το μέλλον οι πρόσφυγες πρέπει να αναμείνουν από τον Αμερικανικόν Σταυρόν και από την Κυβέρνησιν». Και ξαφνικά, στις 15/12/1922 ο πρόεδρος του ΕΕΣ Θεσσαλονίκης Σ. Τριανταφυλλίδης καταγγέλλει δημόσια ότι «ενώ αι αποθήκαι του Ερυθρού μας Σταυρού εξηντλήθησαν, δυστυχώς μέχρι σήμερον ουδεμία εκ της πρωτευούσης εστάλθη βοήθεια, αλλ' όλα τα αποστελλόμενα εξ' Αμερικής, εξ' Αγγλίας και αλλαχόθεν διατίθενται διά τους πρόσφυγας Αθηνών και Πειραιώς». Απευθυνόμενος δε στον Τύπο της εποχής, καταλήγει: «μεγάλην θα προσφέρητε εις το προσφυγικόν ζήτημα εκδούλευσιν, αν υψώσητε την σθεναράν φωνήν σας κατά του ολεθρίου συστήματος τού να παρακρατούνται τα πάντα διά την πρωτεύουσαν...».

Παρόμοια προβλήματα δεν είχε βέβαια ο Αμερικανικός Ερυθρός Σταυρός, ο οποίος, από τον Νοέμβριο 1922 που εγκαταστάθηκε στην Θεσσαλονίκη μέχρι τον Ιούνιο 1923 που ανήγγειλε την αναχώρηση του, κατέληξε να διατρέφει 115.000 πρόσφυγες ημερησίως, «75.000 για τους εντός πόλεως και 32.000 για τους διαμένοντες σε συνοικισμούς». Διατηρούσε 12 ιατρεία, στα οποία για τους ασθενείς πρόσφυγες εκτελούνταν κατά μέσο όρο 3-4.000 συνταγές τη βδομάδα. Τα ιατρεία εξάλλου διέθεταν σταθμό γάλατος, με ημερήσια διάθεση 250-300 μερίδων των 500 γραμμαρίων γάλατος και συσσίτιο με 350-400 γραμμ. ρυζιού, οσπρίων, κακάο κ.ά.

Στο διάστημα που ο Αμερικανικός Ερυθρός Σταυρός παρέμεινε στη Θεσσαλονίκη χορήγησε: 6.000 τόνους άλευρα, 100 τόνους κακάο, 100 τόνους ζάχαρη, 100 τόνους όσπρια, 100 τόνους κόμβρα, 100.000 κουτιά γάλατος, 50.000 πλάκες σαπούνι, 2.000 οκάδες λίπος, 20.000 κλινοσκεπάσματα, 11.000 μανδύες, 10.000 εσώρουχα μικρών παιδιών και άλλα είδη αξίας 750.000 $ ή 60 εκατ. δρχ. για τη Θεσσαλονίκη, σε σύνολο 3 εκατ. $ για όλη την Ελλάδα.

Η προσφυγική δυστυχία

Μέχρι τις 18 Σεπτεμβρίου 1922 στην Καλαμαριά είχαν εγκατασταθεί «περί τας 12.000», στο Χαρμάνκιοϊ «περί τας 5.500», στο Λεμπέτ «περί τας 4.000» και στην Τριανδρία «περί τας 3.000». Πέρα όμως από τους εγκατεστημένους στα περίχωρα πρόσφυγες, μεγάλος αριθμός από αυτούς είχε βρει κατάλυμα στο κέντρο της πόλης, «εις οικίας, σχολάς και άλλα κτίρια», που η εφημερίδα ***Μακεδονία*** αναφέρει ότι «δεν είναι δυνατόν να καταμετρηθούν εισέτι». Οι συνοικισμοί, και ιδίως του Χαρμάνκιοϊ και της Καλαμαριάς, υπέφεραν «από έλλειψιν ύδατος», η δε υγειονομική περίθαλψη των προσφύγων αναφερόταν ως «μη επαρκής» και μόλις στις 18/9/22 αποφασίστηκε να διατεθούν γιατροί στο Χαρμάνκιοϊ και το Λεμπέτ. Η συλλογή «διαφόρων ειδών ιματισμού, στρωμνής, οικιακών σκευών κλπ.» φαίνεται πως γινόταν ανοργάνωτα και η διανομή τους χωρίς σύστημα, γεγονός που ανάγκασε τον Μικρασιατικό Σύλλογο να απευθύνει στις 21/9/22 έκκληση: όσες επιτροπές συλλέγουν ρούχα κτλ. να έλθουν σε επαφή με τον Σύλλογο ή με τον Ερυθρό Σταυρό, για την «καλλίτερη διάθεση των συλλεγομένων ειδών».

Λίγες μέρες αργότερα, η ***Μακεδονία*** γράφει ότι το θέμα της διάθεσης οικημάτων του Δημοσίου υπέρ των προσφύγων παραπέμπεται από επιτροπή σε επιτροπή, οπότε «αι παρελκύσεις αυταί δεν προοιωνίζονται ουδέν καλόν». Άλλο παράδειγμα της αβελτηρίας του Δημοσίου είναι ότι, μέχρι τις 24/9/22, η πίστωση των 500.000 δρχ. που είχε διατεθεί από το Υπουργείο Περιθάλψεως υπέρ των προσφύγων δεν είχε φθάσει ακόμα, γεγονός που υποχρέωσε τον Νομάρχη να πάρει από την Εθνική Τράπεζα «έναντι του ως άνω ποσού, χάριν του ψωμιού των προσφύγων». Και, σε αρθρίδιό της, η ίδια εφημερίδα κατήγγειλε: «Η περίθαλψις των προσφύγων χωλαίνει τρομακτικά. Και απευθυνόμεθα και πάλιν προς την ιδιωτικήν πρωτοβουλίαν, αποδεχόμενοι παρ' αυτής βελτίωσιν της καταστάσεως. Δεν πρέπει να επαφίεται όλη η φροντίς εις την κρατικήν μέριμναν και το έργον των διαφόρων επιτροπών».

Έτσι, στις 29/9/22 η Προσωρινή Επιτροπή Μικρασιατών Προσφύγων απευθύνει προς την Επαναστατική Επιτροπή την ακόλουθη διαμαρτυρία: «Ρακένδυτοι, ανυπόδητοι, πεινασμένοι, γεμάτοι αθλιότητα και κακομοιριά κατακείμεθα, δίκην κυνών, εις τας οδούς και τας τρώγλας της πόλεως ταύτης. Χαρακτηριστική αδράνεια Ανα-

πληρωτού Διοικητού, αποποιουμένου, διστάζοντος, αναβάλλοντος εγκαταστήσαι πρόσφυγας εις δημοσίας και ιδιωτικάς οικίας, καταδικάζει αυτούς εις βέβαιον άμεσον θάνατον [...]». Την αμέσως επομένη, 30/9/22, ο αναπληρωτής διοικητής Γ. Παρασκευόπουλος δημοσιοποιεί με μακρά καταπληκτική επιστολή του ότι «το έργον της εγκαταστάσεως και διατροφής 70 περίπου χιλιάδων προσφύγων, [...] αφιχθέντων εντός 15 μόνον ημερών και άνευ προειδοποιήσεως τινός [sic], δεν ήτο ευχερές, ήτο έργον γιγάντιον...» κτλ. κτλ. Την δε επομένη της δημοσίευσης αυτής, η Επιτροπή Προσφύγων απαντά ειρωνικά στον αναπληρωτή διοικητή: «Εάν είναι έργον μέγα και υπεράνθρωπον η εντός τριάντα (30) ακριβώς ημερών εγκατάστασις τριάκοντα χιλιάδων προσφύγων εις τους συνοικισμούς Καλαμαριάς, Χαρμάνκιοϊ, Λεμπέτ και Χαριλάου και εις διάφορα σχολεία και τζαμιά και εάν δύναται να λεχθή περίθαλψις το κομμάτι διά σκύλλους προωρισμένο ψωμί το διδόμενον εις τους πρόσφυγας, να μας συγχωρεί η Α. Εξοχότης ότι κατηγορήσαμεν αυτήν επί αδρανεία. Δεν είναι δικαιολογία το απροειδοποίητον της ελεύσεως προσφύγων. Η προκάτοχος κυβέρνησις, η ασπλάχνως εγκαταλείψασα ημάς να σφαγώμεν, εγνώριζε βεβαίως ότι μέγας αριθμός εξ ημών θα εσώζετο, όπως εσώθη, και έπρεπε να έχη ετοίμους καθ' όλα τους συνοικισμούς. Θα πήτε, ότι εσώθημεν αφαντάστως πολλοί, αλλά αφ' ου ούτως ήθελεν η Θεία Πρόνοια!...»

Χαρακτηριστικό της κατάστασης των προσφύγων στην πόλη τον Οκτώβριο του 1922 είναι το «ιδιαίτερο τηλεγράφημα» του ανταποκριτή του ***Εμπρός*** στις 10/10, με τίτλο «Μεγάλη θαλασσοταραχή εις την Θεσσαλονίκην», όπου αναφέρει ότι «πελώρια κύματα θραυόμενα επί του κυματοθραύστου πλημμυρούσι την παραλίαν. Υπερδισχίλιοι πρόσφυγες παραμένοντες εις τας στοάς του λιμένος και καταληφθέντες εξ απίνης υπό της τρικυμίας κατεκλύσθησαν υπό των υδάτων. Αι αποσκευαί των σχεδόν κατεστράφησαν. Ευτυχώς ουδέν θύμα εσημειώθη».

Κάποια στιγμή, φάνηκαν και οι αιώνιοι "επιτήδειοι" που εκμεταλλεύονται τις δύσκολες καταστάσεις. Δεν έφτανε ότι κάποιοι προέβαιναν σε υποτιθέμενους υπέρ των προσφύγων εράνους, με το προϊόν τους να κατευθύνεται στις τσέπες τους, γεγονός που υποχρέωνε την Αστυνομική Διεύθυνση να προβαίνει από καιρού σε καιρό σε σχετικές προειδοποιήσεις, έφτασαν ακόμα μερικοί από αυτούς να πουλούν σε πρόσφυγες οικόπεδα ή σπίτια που είχαν κτιστεί αυθαίρετα. Στις 9/12/22, το Γραφείο Σχεδίου Θεσσαλονίκης (η τότε Πολεοδομία) ανακοινώνει: «Περιήλθεν εις γνώσιν ημών ότι πολλοί πρόσφυγες αγοράζουσι, αντί πολλών μάλιστα χιλιάδων δραχμών, οικίας αυθαιρέτως κτισθείσας εντός του χώρου του προβλεπομένου κατά το εγκεκριμένον ρυμοτομικόν σχέδιον της πόλεως διά πάρκον και εκπαιδευτικά ιδρύματα κλπ. Επειδή αι τοιαύται οικίαι εκτίσθησαν αυθαιρέτως [...] θέλουσι κατεδαφισθεί εφ' όσον εφαρμόζεται το εγκεκριμένον Νέον σχέδιον της πόλεως άνευ ουδεμιάς αποζημιώσεως, [...] συνιστώμεν εις πάντας όπως μη εξαπατώνται και αγοράζουσι τοιαύτας οικίας». Άγνωστο παραμένει βέβαια αν οι αυθαίρετες εκείνες κατοικίες κατεδαφίστηκαν μέχρι σήμερα...

Τα πένθιμα Χριστούγεννα του 1922 και επέκεινα

Θλιβερή η κατάσταση των προσφύγων τα Χριστούγεννα του 1922, παρά τις φιλανθρωπικές συνεισφορές ιδιωτών και φορέων υπέρ των προσφύγων της Θεσσαλονίκης κατά τους τέσσερις μήνες που ακολούθησαν την περιπετειώδη άφιξή τους στην πόλη. Το κύριο άρθρο της εφημερίδας ***Μακεδονία***, με τίτλο «Πένθιμα Χριστούγεννα», σκιαγραφούσε με ενάργεια τη θλιβερή εικόνα: «Και άλλοτε πέρασαν Χριστούγεννα πένθιμα. Και άλλοτε λειτουργήθηκαν οι ψυχές μαυροντυμένες και διπλοματωμένες. Αλλά τα εφετεινά Χριστούγεννα να μην γιορτάσουν ποτέ άλλοτε γενεές Ελληνικές, και μάνες χριστιανοπαίδων...». Και η ***Πατρίς***, ανήμερα Χριστούγεννα, γράφει στο κύριο άρθρο της: «Όχι. Δεν έχει την δύναμιν να εορτάση εφέτος τα Χριστούγεννα η Ελλάς. Όταν η Μ. Ασία δεν είναι πλέον ελληνική. Όταν η Σμύρνη δεν υπάρχη. [...] Όταν δύο εκατομμύρια προσφυγικών οφθαλμών ατενίζουν με δάκρυα προς την Θράκην και την Μ. Ασίαν, θα ήτο πολύ ν' αξιώσωμεν από την εθνικήν ψυχήν να εορτάση την εορτήν των Χριστουγέννων. Θα της εζητούμεν τα αδύνατα...»

Δεν ήταν όμως καλύτερα και τα επόμενα Χριστούγεννα, του 1923: «Από χθές ο χειμών ενέσκηψε βαρύτατος. Παγετώτατος βορράς εξήρανε τα πάντα. Το θερμόμετρον την νύκτα κατήλθεν εις βαθμούς 5 υπό το μηδέν» γράφει η ***Μακεδονία*** της 24/12/1923, ενώ παράλληλα καταγγέλλει ότι «εις τους διαφόρους προσφυγικούς συνοικισμούς, και ιδία εις το Λεμπέτ και Χαρμάνκιοϊ, υπάρχει έλλειψις κλινοσκεπασμάτων και ιματισμού». Στο ίδιο φύλλο της, η εφημερίδα γράφει ότι «τας μεταμεσονυκτίους ώρας, ομάς γυμνοπόδων παιδίων περιφέρεται επί της οδού Νίκης. Τα περισσότερα εξ αυτών κοιμούνται εις τα πεζοδρόμια της πλατείας Ελευθερίας, παρά το τσουχτερότατο κρύο. Δεν υπάρχει καμμία φιλάνθρωπος οργάνωσις να ασχοληθεί με



τα πτωχά αυτά πλάσματα;».

Ακόμα και τα Χριστούγεννα του 1925, σε κύριο άρθρο της με τίτλο «ΜΑΥΡΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ», η ίδια εφημερίδα γράφει: «Εις το ύπαιθρον, κάτω από τας σκηνάς, μέσα εις τρώγλας, εις ανήλια υπόγεια θα ξυπνήση σήμερον ένας κόσμος ολόκληρος, δυστυχισμένος, τραυματισμένος από την μαύρην συμφοράν [...] Η δυστυχία και ο πόνος σφιχταγκαλιάζουν ακόμη όλους εκείνους οι οποίοι είδον τα πάντα να καταρρέουν γύρω των και να φυλορροούν τα όνειρα των και οι ελπίδες των». Ωστόσο, το αντίστοιχο κύριο άρθρο των επόμενων Χριστουγέννων, εκείνων του 1926, μια αλλαγή αρχίζει και διαφαίνεται: ο τίτλος «ΑΣ ΠΛΑΤΥΝΘΕΙ Η ΨΥΧΗ ΜΑΣ» παραπέμπει τώρα στην ανάγκη να «κατανικήσωμεν το παρελθόν, εις κάθε ανακόπτουσα την ορμήν μας προς το μέλλον εκδήλωσιν». Τούτο δε διότι, παρά το γεγονός ότι «πέμπτην φοράν εορτάζει ο Ελληνισμός μετά την μεγάλην συμφοράν την ανάμνησιν της ενανθρωπίσεως, [...] εμάκρυναν οι ημέραι των οδυνών και των ταλαιπωριών». Και καταλήγει: «Εις την Ελλάδα, που την επύκνωσεν η δύναμις του συγκεντρωμένου Έθνους, εις την Μακεδονικήν και την Θρακικήν ιδιαιτέρως Ελλάδα, μέγα αύριον σπαργανούται[26] από τα ναυάγια και τα συντρίμματα του εθνικού μας χθες...»

Επίλογος: «Μέγα αύριον σπαργανούται»

Πράγματι, οι θλιμμένοι και απεγνωσμένοι πρόσφυγες του 1922, προϊόντος του χρόνου, μεγαλούργησαν. Ίσως όχι οι ίδιοι, αλλά σε κάποιο βαθμό τα παιδιά τους και σε μεγάλο βαθμό τα εγγόνια τους. Ενενήντα χρόνια μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και την έλευση των προσφύγων στη Θεσσαλονίκη, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι επαληθεύτηκε σε μεγάλο βαθμό η προφητεία της ***Μακεδονίας*** των Χριστουγέννων 1926: αν όχι «μέγα αύριον», τουλάχιστον αύριο ευημερίας «εσπαργανώθη από τα ναυάγια και τα συντρίμματα» της Μικρασιατικής Καταστροφής του 1922.[27]

Ποιός ωστόσο θα μπορούσε να φανταστεί ότι, ενενήντα χρόνια αργότερα, το «μέγα αύριον» θα ετίθετο εν κινδύνω μέσα από τη μεγάλη σύγχρονη δημοσιονομική (και όχι μόνον) κρίση της χώρας; ■

26. Σπαργανούται: Βρίσκεται στο ξεκίνημα, σε πρώιμο στάδιο.
27. Πηγές για το παραπάνω άρθρο αποτέλεσαν οι εφημερίδες της εποχής. Κυρίως η *Μακεδονία* όταν δεν μνημονεύεται ιδιαιτέρως, αλλά και το *Εμπρός*, το *Σκριπ*, ο *Ριζοσπάστης*, η *Πατρίς* και η *Εφημερίς των Βαλκανίων*. Τηρήθηκε η ορθογραφία των εφημερίδων.

του **ΑΝΤΩΝΗ ΚΩΤΙΔΗ**
Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης,
Φιλοσοφική Σχολή Α.Π.Θ.

Για το ιδεολογικό περιεχόμενο των εικαστικών τεχνών στη Θεσσαλονίκη

Το 1985 η αξέχαστη *Κυρία Βαφοπούλου* (έτσι αναφερόμαστε σ' αυτήν οι συνεργάτες της, ακόμα και σήμερα) μου ζήτησε να κάνω μια διάλεξη στο Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Θεσσαλονίκης, με θέμα τη Θεσσαλονίκη. Αυτό είναι το κείμενο της διάλεξης. Δημοσιεύτηκε το 1989 στην *Εγνατία*, επιστημονική επετηρίδα του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ, με την αφιέρωση: *Στην Κυρία Σ. Βαφοπούλου*. Σήμερα θα πρόσθετα: *που το γέννησε*

1. Από τα τέλη του ΙΘ΄ αιώνα ώς το τέλος του β΄ παγκοσμίου πολέμου δεν υπήρξε καλλιτεχνική δημιουργία με τη συνοχή και τη συνέχεια εκείνη που θα δικαιολογούσε τον ιστορικό να μιλήσει για αξιόλογη δραστηριότητα στις εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη. Αν κάποιοι σημαντικοί καλλιτέχνες βρέθηκαν εδώ, αυτοί α) ήταν ελάχιστοι και β) σε κάθε περίπτωση, η δημιουργία τους εντάσσεται στη γενική εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης του 20ού αι. στην Ελλάδα.
2. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε η εικαστική δημιουργία στη Θεσσαλονίκη —δηλαδή η απήχηση που είχε στο κοινό, η κοινωνική θέση που είχε ο καλλιτέχνης, η προβολή του έργου του είτε μέσα από εκθέσεις είτε με την αναφορά στον Τύπο, ο χώρος που αφιέρωναν τα αξιόλογα περιοδικά έντυπα λόγου και τέχνης του Μεσοπολέμου στην εικαστική δημιουργία—[1] οδηγεί στη διαπίστωση ότι οι εικαστικές τέχνες υπήρξαν ο παρίας της πνευματικής ζωής της πόλης.
3. Παρά τις δύο αυτές διαπιστώσεις, η εξέταση του ιδεολογικού περιεχομένου των εικαστικών τεχνών στη Θεσσαλονίκη δεν αποτελεί μελέτη χωρίς αντικείμενο. Είναι χρήσιμο και ενδιαφέρον να διερευνηθούν ορισμένοι παράγοντες που καθορίζουν τη δραστηριότητα στις εικαστικές τέχνες στη Θεσσαλονίκη, επειδή συνδέονται με την πιο ταραγμένη περίοδο της ιστορικής της διαδρομής: από τα τέλη του 19ου αιώνα, όταν η επαρχιακή πόλη γίνεται κοσμοπολίτικη μεγαλούπολη για τα μέτρα της εποχής, ώς το τέλος του β΄ παγκοσμίου πολέμου, οπότε παγιώνεται ο χαρακτήρας της ως περιφερειακού αστικού κέντρου του ελληνικού κράτους.

Τέλη 19ου αιώνα. Η οθωμανική κυριαρχία

Αυτό που προσδιόριζε στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα τις οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές λειτουργίες στη Θεσσαλονίκη ήταν οι δομές της οθωμανικής αυτοκρατορίας, ενός κράτους που υπήρξε σ' ολόκληρη την ιστορική του πορεία ιδιαίτερα εσωστρεφές. Στην Ευρώπη, ακόμα και πριν από την Αναγέννηση, η φεουδαρχική συγκρότηση της οικονομίας είχε ήδη αρχίσει να παίρνει πιο νευρώδεις και κινητικές κατευθύνσεις. Οι εξερευνήσεις, η ανακάλυψη των θαλάσσιων δρόμων προς την Ανατολή και η τρομερή ώθηση που δόθηκε στο εμπόριο σαν αποτέλεσμα, προκάλεσαν κοινωνικές ανακατατάξεις. Κυριότερη από όλες ήταν η άνοδος και η τελική επιβολή της αστικής τάξης ως καινούριας κοινωνικής δύναμης. Στο ίδιο αυτό διάστημα δεν παρατηρούνται αλλαγές στη φύση των παραγωγικών σχέσεων, ούτε συνεπώς στις κοινωνικοπολιτικές δομές μέσα στην οθωμανική αυτοκρατορία. Οι Τούρκοι ήταν κυρίως γαιοκτήμονες,[2] τσιφλικάδες: ζούσαν από τα νοίκια και την καλλιέργεια της γης που έκανε ένας, συνήθως εξαθλιωμένος, αγροτικός πληθυσμός. Και ενώ η αστική τάξη στις ευρωπαϊκές χώρες σχηματιζόταν από τους εθνικούς πληθυσμούς αυτών των χωρών, ήταν δηλαδή ένα κομμάτι του εθνικού κορμού, που κάποια στιγμή πήρε την εξουσία, στο οθωμανικό κράτος η κατάσταση ήταν εντελώς διαφορετική: εδώ δεν ήταν ο Τούρκος αλλά ο υπόδουλος που, σταδιακά, μέσα από τις δραστηριότητές του, εξελίχτηκε σε αστό. Η βιοτεχνία, το εμπόριο, η ναυτιλία, η παροχή υπηρεσιών ήταν στα χέρια των Ελλήνων και των Εβραίων.[3]

Με άλλα λόγια, η αστική τάξη στο οθωμανικό κράτος ώς τις αρχές του αιώνα μας ήταν ουσιαστικά αλλογενής, αλλοεθνής, υπόδουλη, και άρα αποτελούσε εχθρικό τμήμα του πληθυσμού, για το οποίο δεν ετίθετο θέμα νομής της εξουσίας.[4] Αλλά, χωρίς πολιτική εξουσία, δεν είχε την ευχέρεια να αναπτύξει ούτε φυσικά να επιβάλει τις παιδευσιακές της δραστηριότητες, με όλα τα πιθανά τους παράγωγα: αγωνιζόταν να επιβιώσει, με την ανοχή του δυνάστη, μέσα από ένα περίπλοκο πλέγμα προνομίων και απαγορεύσεων, και πάντως σε ατμόσφαιρα χρονίως απειλητική. Επιτρεπόταν στους Ρωμιούς ραγιάδες να αγιογραφούν τις εκκλησίες τους, γενικά όμως η ζωγραφική αντιμετωπιζόταν από το κράτος σαν μια περιορισμένη, καθαρά διακοσμητικής φύσης, δραστηριότητα που, για θρησκευτικούς λόγους (το Κοράνι απαγορεύει την απεικόνιση προσώπων ή σκηνών), δεν είχε κοινωνικό χώρο ανάπτυξης και επομένως έμενε στο περιθώριο.

Μέσα λοιπόν σε τόσο περιοριστικό πλαίσιο, θα ήταν περίεργο να έχει αναπτυχθεί κοσμική ζωγραφική —όχι μόνο στη Θεσσαλονίκη αλλά και σε οποιοδήποτε μέρος της οθωμανικής αυτοκρατορίας—, την εποχή που στην Ευρώπη παραγόταν ζωγραφικό και γλυπτικό έργο με τεράστια σημασία. Είναι ιδιαίτερα αξιοπρόσεχτο ότι η Κωνσταντινούπολη, πρωτεύουσα αυτοκρατορίας, απόχτησε Σχολή Καλών Τεχνών στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αι.,[5] σχεδόν μισό αιώνα αργότερα από τη μικρή Αθήνα,[6] πρωτεύουσα του νεαρού ελληνικού βασιλείου. Και ότι η πρωτοφανής ενθάρρυνση, υπόθαλψη, και ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών στην Αθήνα από τα πρώτα χρόνια του ελληνικού βασιλείου φανέρωνε, μαζί με άλλα πράγματα που συνέβαιναν τον ίδιο καιρό, ακριβώς αυτήν την πρόθεση: να δώσει στο νεαρό κράτος το ευρωπαϊκό προφίλ που τόσο επιδίωκε να αποκτήσει, να το αποκαθάρει από τον οθωμανικό του χαρακτήρα.

Ωστόσο, δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο, ακόμα και για την ανάπτυξη των εικαστικών τεχνών, το γεγονός ότι η Θεσσαλονίκη, από τα μέσα του περασμένου αιώνα και έπειτα, γνώρισε ιλιγγιώδη οικονομική άνοδο, που συνοδεύτηκε, όπως είναι φυσικό, από ανάλογη πληθυσμιακή έκρηξη (ένας πληθυσμός που επί τεσσερισήμισι αιώνες κυμάνθηκε ανάμεσα στις είκοσι και τις πενήντα χιλιάδες, σε λίγα χρόνια έγινε εκατόν πενήντα χιλιάδες).[7] Είναι η εποχή που η ισχνή αλλά μακροχρόνια σχέση της με την Ευρώπη γνώρισε έναν απότομο γιγαντισμό, κυρίως μέσα από τις μεταπρατικές και ναυτιλιακές δραστηριότητες[8] των κατοίκων της. Και αν αυτή η παράδοση σχέσης με την Ευρώπη δεν μπόρεσε, για λόγους που ήδη αναφέρθηκαν, να αποτυπωθεί στη ζωγραφική και τη γλυπτική, αποτυπώθηκε πάντως με ιδιαίτερη ενάργεια στην αρχιτεκτονική της.

1. Για παράδειγμα, ανάμεσα στους προγραμματικούς στόχους του περιοδικού *Μακεδονικά Γράμματα* (1922-1924) είναι, καθώς ορίζονται στο πρώτο τεύχος, «η υποστήριξη της ζωντανής γλώσσας, της φιλολογίας και γενικά της τέχνης και της επιστήμης». Στα δυο χρόνια της έκδοσής του δεν γίνεται καμιά αναφορά στις εικαστικές τέχνες. Εξάλλου, στις *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1938), το μακροβιότερο και πιο έγκυρο λογοτεχνικό περιοδικό του Μεσοπολέμου στη Θεσσαλονίκη, η αναφορά στις εικαστικές τέχνες είναι ουσιαστικά ανύπαρκτη ώς το 1935. Στην επόμενη διετία δίνουν κάποιο χώρο, πάλι όμως πολύ λίγο συγκριτικά με την υπόλοιπη ύλη του περιοδικού.
2. Κ. Μοσκώφ, *Θεσσαλονίκη, Τομή της Μεταπρατικής Πόλης*, Α', Αθήνα 1978, 102.
3. Ν. Σβορώνος, «Διάγραμμα Οικονομικής Ιστορίας της Θεσσαλονίκης, 4ος-19ος αι.», *Αρχαιολογία* 7 (Μάιος 1983) 71· Κ. Μοσκώφ, *ό.π.*, 103.
4. Βλ. και Κ. Τσουκαλάς, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα*, «Η ανάπτυξη του ελληνισμού της διασποράς», Αθήνα 1977, 275-77.
5. Το 1882, *The World of Learning*, London 1972, Γ 1274.
6. Το 1836: Β.Δ. 31-12-1836, αναδημ. από το Δ. Τσούχλου - Α. Μπαχαριάν, *Η ΑΣΚΤ, Χρονικό 1836-1984*, Αθήνα 1984, 19-21.
7. Μοσκώφ, ό.π., 101· βλ. και Β. Δημητριάδη, *Τοπογραφία της Θεσσαλονίκης κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 19-53, 459-464.
8. Μοσκώφ, *ό.π.*, 92-93.



Εικ. 1. *Κάζα Μπιάνκα*, έργο του Πιέρο Αριγκόνι, 1911-12



Εικ. 2. Ξενοδοχείο «*Ματζέστικ*», γλυπτός διάκοσμος στην επίστεψη της κεντρικής εξώθυρας

Η αρχιτεκτονική

Αν περπατήσει κανείς την πόλη, συνειδητοποιεί κάτι που λίγο-πολύ το γνωρίζουν όλοι οι κάτοικοί της: ότι ενώ υπάρχει η γνωστή μνημειακή αρχιτεκτονική, και η χριστιανική και η ισλαμική, δεν διασώζεται ούτε μία κατοικία στον πολεοδομικό ιστό της Θεσσαλονίκης που να είναι παλιότερη από εκατό μόλις χρονών, εκτός από μερικά σπίτια της Άνω Πόλης, που κι αυτά είναι λίγο παλιότερα. Οι λόγοι βέβαια είναι γνωστοί. Πρόκειται για μια πόλη που υπέστη εκτεταμένες καταστροφές-αλώσεις από ξένα στρατεύματα. Οι σεισμοί και οι πυρκαγιές[9] ήταν σχεδόν ενδημικές καταστάσεις και η συμπεριφορά των οικοδομικών υλικών και στις δύο περιπτώσεις πολύ μέτρια.[10] Ένας υπολογίσιμος παράγων πρέπει να ήταν η δημογραφική σύσταση του πληθυσμού: όπως είναι γνωστό, το μεγαλύτερο τμήμα του ήταν Εβραίοι, και υπάρχει η βάσιμη άποψη πως ακόμα και οι προύχοντές τους κατοικούσαν σε σπίτια αντιστρόφως ανάλογα προς την οικονομική τους επιφάνεια.[11] Φαίνεται πάντως ότι δεν υπήρχε οικονομική δραστηριότητα της πόλης σε μεγέθη που θα ευνοούσαν την κατασκευή κατοικιών μεγάλης κλίμακας. Με τα εμπορικά και ναυτιλιακά προνόμια που είχαν όμως δοθεί μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, με την κατάργηση των διακρίσεων ανάμεσα στους Τούρκους και τους αλλοεθνείς υπηκόους της αυτοκρατορίας, με τη σταδιακή τέλος σιδηροδρομική σύνδεση της Θεσσαλονίκης με την Ευρώπη από το 1872 ώς το 1890, η πόλη πέρασε σε μια "χρυσή" εποχή. Όλα αυτά απελευθέρωσαν και έδωσαν μια χωρίς προηγούμενο ώθηση στην οικονομία της. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο ότι τότε άρχισε η οικοδομική δραστηριότητα που απέδωσε αρχιτεκτονική κατοικίας σε κλίμακα μεγαλύτερη από τη συνηθισμένη. Είναι η εποχή που χτίστηκαν, μεταξύ 1890 και 1912, οι περίφημοι Πύργοι στην περιοχή των Εξοχών, δηλαδή το τμήμα εκτός των τειχών από τον Λευκό Πύργο ώς τη βίλα Αλλατίνι.[12]

Ποια στοιχεία χαρακτηρίζουν αυτή την αρχιτεκτονική, στην έκφρασή της που μας ενδιαφέρει, την εικαστική της έκφραση, δηλαδή τους όγκους, τα σχήματα και τα χρώματά της; Κυρίαρχο στιλ είναι ο εκλεκτικισμός, που προέρχεται από την ταξική της διαφοροποίηση: πρώτη φορά στην ιστορία της πόλης, τα οικονομικά εύπορα στρώματά της εγκαταλείπουν τις παραδοσιακά εθνικές περιοχές-ζώνες κατοικίας τους, όπου ζούσαν επί αιώνες, οι Τούρκοι με τους Τούρκους, οι Έλληνες με τους Έλληνες, οι Εβραίοι με τους Εβραίους,[13] και πάνε να κατοικήσουν εκτός των τειχών, στην περιοχή των Πύργων ως οι πλούσιοι με τους πλούσιους.

Την αφορμή ίσως την έδωσε η πυρκαγιά του 1890, που αποτέφρωσε σημαντικό τμήμα της πόλης. Το ρυμοτομικό σχέδιο που εφαρμόστηκε μετά την

9. Βλ. Δημητριάδης, *ό.π.*, 455-459.
10. Βλ. και Ν. Μουτσόπουλος, *Θεσσαλονίκη 1900-1917*, Θεσσαλονίκη 1980, 43. Ο Μουτσόπουλος πάντως αποδίδει το ότι δεν διασώζονται δείγματα αστικής αρχιτεκτονικής στην «τόσο δραματική ιστορία της πόλης».
11. Mary Adelaide Walker, *Διά της Μακεδονίας ώς τις αλβανικές λίμνες*, Θεσσαλονίκη, 1973. Αναφέρεται από τον Μουτσόπουλο, *ό.π.*, 21.
12. Βασ. Δημητριάδης, *ό.π.*, 222 κ.ε.
13. Όπως είναι φυσικό, υπήρχαν και μερικές μικτές περιοχές, κυρίως στην αγορά· βλ. Μοσκώφ, *ό.π.*, 44-48.

πυρκαγιά αυτή έφερε μια ριζική αλλαγή στην πολεοδομική συγκρότηση του καμένου τμήματος[14] της πόλης. Ώς τότε αυτή η συγκρότηση προσδιοριζόταν από κάποιες βασικές μονάδες-πυρήνες, που ο καθένας τους αποτελούσε ένα αρχιτεκτονικό σύνολο λίγο-πολύ αύταρκες, καθοριζόμενο από εθνικά, φυλετικά και θρησκευτικά κριτήρια. Μπορεί κανείς να φανταστεί, σχηματικά, κλειστές πολεοδομικές μονάδες στις οποίες μπαινοβγαίνουν αυτοί που τις κατοικούν. Αυτή η συγκρότηση άλλαξε, σε περιορισμένη κλίμακα, μετά την πυρκαγιά του 1890, με τη διάνοιξη δρόμων και τη μετατροπή της κλειστής μονάδας σε ανοιχτή.[15] Αυτό δεν ήταν δυνατό παρά να χαλαρώνει τους δεσμούς της μονάδας και να στρέφει την κοινωνία της προς τα έξω. Βεβαίως, αν δεν είχε προϋπάρξει στο πρόσφατο τότε παρελθόν η οικονομική ευρωστία των ευπορότερων στρωμάτων, δεν θα χτίζονταν οι Πύργοι. Οι αστοί, που συνδέονταν με την Ευρώπη μέσα από τις επαγγελματικές τους δραστηριότητες, έχτισαν τους Πύργους.

Στην Ευρώπη έβλεπαν τα οικοδομήματα του νεοκλασικισμού, τα αρχιτεκτονικά στοιχεία του Αρ Νουβό, τα αυστριακά σπίτια με τα νεογοτθικά χαρακτηριστικά. Πάνω από όλα όμως, στην Ευρώπη έβλεπαν να κυριαρχεί στην αρχιτεκτονική ο εκλεκτικισμός, αυτή η ετερόκλητη συνύπαρξη στοιχείων από πολλούς ρυθμούς σε ένα οικοδόμημα. (Εικ. 1). Και αυτό τους έθελγε περισσότερο από όλα τα άλλα. Δεν διαφέρουν στο σημείο αυτό οι Θεσσαλονικείς από τους μεταπράτες της Σόφιας και άλλων βαλκανικών αστικών κέντρων, που την ίδια εποχή έχτιζαν παρόμοια σπίτια, αναθέτοντας σε Αυστριακούς και Φραγκολεβαντίνους αρχιτέκτονες να τα σχεδιάσουν.

Τα οικοδομήματα του εκλεκτικισμού έγιναν το χτισμένο περιβάλλον, κάτω, έξω και γύρω από το οποίο κινήθηκε ο πληθυσμός της πόλης. Ο κόσμος αυτός προφανώς αρχικά ξαφνιάστηκε, ίσως να ένιωσε και κάποιο δέος για τον όγκο των Πύργων, κυρίως όμως έβλεπε αυτό που υπήρχε για να φαίνεται απέξω: τον γλυπτό τους διάκοσμο. (Εικ. 2). Ο γλυπτός διάκοσμος των εκλεκτικιστικών οικοδομών της Θεσσαλονίκης αλλά και εκείνων που [νεο]κλασικίζουν πέρασε με θαυμαστή ταχύτητα μέσα σε λίγα χρόνια στην κατοικία του μικροαστού στη Θεσσαλονίκη. Αρκεί κανείς να δει, ακόμα και στη δεκαετία του 1980, όταν τα περισσότερα είχαν κατεδαφιστεί, εικόνες από πλήθος σπίτια μικρής κλίμακας (με δύο ή τρία ανοίγματα στην πρόσοψη) (εικ. 3), για να αντιληφθεί ότι ο πληθωρικός γλυπτός τους διάκοσμος πιστοποιεί τη στενή σχέση του Θεσσαλονικιού με την πλαστική δημιουργία. Είναι μια σχέση που βιώθηκε από τον πληθυσμό ως μέρος της κατοικίας του, κομμάτι της ίδιας του της ζωής.


Εικ. 3. Παράθυρο, ανάγλυφα κοσμήματα σε οικία με δύο ανοίγματα στην όψη, 1912


Εικ. 4. Ολόγλυφη διακόσμηση αυλόθυρας που έχει κατεδαφιστεί

14. Αλέκα Καραδήμου-Γερόλυμπου, «Εκσυγχρονισμός και πολεοδομία στη Θεσσαλονίκη του 19ου αι.». Πρακτικά συνεδρίου *Νεοκλασική Πόλη και Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1983, 62-64.
15. Ό.π., 65.



Εικ. 5. Ν Φωτάκις, *Θεσσαλονίκη*, 1920-1930

Βεβαίως, στις πιο πολλές περιπτώσεις ο διάκοσμος αυτός ήταν τυποποιημένος και πιθανότατα υπήρχαν δειγματολόγιά του στα εργαστήρια των γυψάδων. Και αν ακόμα αυτή η πληθωρική παρουσία ανάγλυφου διακόσμου στις όψεις της αστικής κατοικίας στη Θεσσαλονίκη δεν είναι παρά απλώς δείγμα του κυρίαρχου ρεύματος στην αρχιτεκτονική εκείνη την εποχή, παραμένει αναντίρρητο γεγονός ότι, στην περίοδο που εξετάζουμε, η γλυπτική, έστω με τη μορφή αναγλύφου, χωρίς όμως να λείπουν ή να είναι σπάνιες και οι ολόγλυφες διακοσμήσεις (εικ. 4), ήταν πολύ πιο στενά συνδεδεμένη με τη ζωή των κατοίκων από όσο μετά τον πόλεμο, όταν περιορίστηκε σε προτομές και ανδριάντες σε δημόσιους χώρους.

Είναι χαρακτηριστικό ότι το Σιντριβάνι, άλλο ένα δείγμα γλυπτικής που συνδέεται με τη ζωή των κατοίκων, λέγεται ότι έγινε σαν δώρο προς τους Θεσσαλονικείς για να τους εξευμενίσει για το γκρέμισμα του ανατολικού τείχους και της Κασσανδρεωτικής πύλης.[16] Και μέσα στο ίδιο αυτό πλαίσιο που προσδιορίζει τη γλυπτική ως τμήμα της ζωής των κατοίκων πρέπει να δει κανείς τις πολυάριθμες κρήνες με τα ανάλαφρα αραβουργήματα· ακόμα και τα φωτιστικά της παραλιακής λεωφόρου είχαν εικαστικές ποιότητες στον σχεδιασμό τους.

Τα χρώματα της πόλης ήταν ζεστά και γαιώδη. Από ψηλά οι στέγες έδιναν την κυρίαρχη χρωματική εντύπωση του κεραμιδιού. Τα σπίτια είχαν διάφορες διαβαθμίσεις της ώχρας με καφετιά πορτοπαράθυρα, ενώ δεν έλειπαν και τα εμφανή τούβλα σε προσόψεις.[17] Οι Τούρκοι είχαν προτίμηση στο κόκκινο χρώμα για τις όψεις των σπιτιών τους, και όχι σπάνια τους μιμούνταν και οι Ρωμιοί γείτονές τους. Απόηχους αυτών των κόκκινων όψεων μπορεί κανείς, μέχρι και σήμερα ακόμα, να δει στη Βασιλίσσης Όλγας αλλά και στην Άνω Πόλη. Μια και η ρεαλιστική ζωγραφική ήταν η κυρίαρχη τάση των καλλιτεχνών στη Θεσσαλονίκη ώς τον πόλεμο, δεν είναι περίεργο που τα χρώματα αυτά της πόλης πέρασαν από τις στέγες και τις όψεις των οικοδομημάτων της στη ζωγραφική επιφάνεια των έργων τους. (Εικ. 5).

Ποια είναι η ιδεολογική ταυτότητα της αρχιτεκτονικής των Πύργων και αργότερα της πυρίκαυστης στο κέντρο της πόλης; Σ' ένα πρώτο επίπεδο, είδαμε ότι ο παραδοσιακός εθνολογικός διαχωρισμός των περιοχών κατοικίας στη Θεσσαλονίκη έδωσε τη θέση του σε έναν ταξικό διαχωρισμό — στους Πύργους ζούσαν Εβραίοι, Τούρκοι και Έλληνες μαζί, δηλαδή ο κοινός παρονομαστής ήταν η οικονομική τους ευμάρεια και όχι η εθνική τους καταγωγή. Ακόμα, στο ίδιο επίπεδο μπορεί κανείς να δει την τάση τους να μιμηθούν την ομόλογή τους ευρωπαϊκή αστική τάξη. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, τα ίδια τα κτίρια είχαν, νομίζω, και κάτι άλλο να πουν: όλες εκείνες οι παραμυθένιες εκλεκτικιστικές επιλογές αντικατόπτριζαν μια πόλη που κατοικούνταν

16. Ν. Μουτσόπουλος, *ό.π.*, 47.
17. Π.χ. βίλα Αλλατίνι, Chateau Mon Bonheur. Για βιομηχανικά κτίσματα, βλ. Ο. Τραγανού-Δεληγιάννη, «Η απαρχή της βιομηχανικής ανάπτυξης στη Θεσσαλονίκη», *Αρχαιολογία* 7 (Μάιος 1983) 99.

από ένα μωσαϊκό φυλών και εθνοτήτων, ένα από τα πιο πολύχρωμα, από δημογραφική άποψη, αστικά κέντρα του ελληνισμού. Πολύ περισσότερο όμως αντανακλούσαν τον υποκειμενισμό και την εξατομίκευση δημόσιων λειτουργιών που χαρακτήριζαν τους αστούς, φαινόμενο που μπορεί κανείς να παρακολουθήσει και στις ευρωπαϊκές μητροπόλεις του 19ου αιώνα.[18] Έτσι, αποτυπώθηκε η παρουσία των αστικών στρωμάτων στη Θεσσαλονίκη και η επιθυμία να εκφράσουν την ευελιξία και την πολυπλοκότητα, τον πρωτεϊκό χαρακτήρα της οικονομικής τους δραστηριότητας. Ακόμα, ο εκλεκτικισμός των αισθητικών τους επιλογών, λ.χ. τα ετερόκλητα στοιχεία στις όψεις των οικοδομημάτων, δίνει την εντύπωση μιας διαρκούς αναζήτησης, που τελικά μοιάζει να μην ικανοποιείται — τόσο κατάκοσμες είναι ορισμένες όψεις. Είναι μια ένδειξη ότι οι αστοί της Θεσσαλονίκης, στα τέλη του 19ου αιώνα, είχαν αποκοπεί από σταθερές παραμέτρους στην αισθητική, σε αντίθεση με τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα, που έμεναν προσκολλημένα στην παραδοσιακή τυπολογία της λαϊκής αρχιτεκτονικής.

Η εμφάνιση της ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη

Αυτή η ανάγκη εγκατάστασης αλλά και ταυτόχρονα υπογράμμισης του γεγονότος ότι η μεταβλητότητα των επιλογών αναγόταν πλέον σε αμετακίνητο χαρακτηριστικό της στρατηγικής των αστικών στρωμάτων στη Θεσσαλονίκη δεν είχε ακόμα, εκείνη την εποχή, το ανάλογό της στην ελληνική ζωγραφική. Ενώ στην Αθήνα και σε μικρότερες πόλεις του ελληνικού βασιλείου (π.χ. στη Σύρο) η κυρίαρχη ιδεολογία επέβαλλε την κατασκευή αναρίθμητων οικοδομών με τα χαρακτηριστικά του νεοκλασικισμού, όπου ακόμα και λειτουργικές ανάγκες (κλειστές αυλές πίσω, χαγιάτια) "κρυβόντουσαν" πίσω από κλασικίζουσες προσόψεις, στη Θεσσαλονίκη των τελευταίων δεκαετιών του αιώνα ο εκλεκτικισμός των όψεων είχε συντριπτική υπεροχή έναντι του νεοκλασικισμού.

Στη Θεσσαλονίκη η ζωγραφική εμφανίστηκε αργότερα, και είναι σημαδιακό το πότε: το 1912, όταν έγινε πόλη του ελληνικού κράτους. Όταν όμως εμφανίστηκε η ζωγραφική, τα ζητούμενα ήταν διαφορετικά, οι προτεραιότητες άλλες και το τέλος της αρχιτεκτονικής των Πύργων είχε αρχίσει.

Πριν δούμε δείγματα της ζωγραφικής που παράγεται στη Θεσσαλονίκη, και σ' αυτήν την πρώιμη φάση έχει για θέμα της τη Θεσσαλονίκη και μια συγκεκριμένη σημαντική, είναι χρήσιμο να γίνουν κάποιες νύξεις για το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργείται και αναπτύσσεται αυτή η ζωγραφική και κατόπι να την προσδιορίσουμε, ώστε να γίνει πιο κατανοητός ο ρόλος της. Έχει ήδη αναφερθεί η έλλειψη προϋποθέσεων για την ανάπτυξη της κοσμικής ζωγραφικής στο οθωμανικό κράτος. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε ένα κατάστιχο επαγγελμάτων του 19ου αιώνα[19] δεν αναφέρονται συντεχνίες καλλιτεχνικών επαγγελμάτων (μουσικοί, αγιογράφοι, γλύπτες κτλ.) και τονίζεται ότι «τα εσνάφια στο κατάστιχο είναι τα συνηθισμένα μιας πόλης της τουρκοκρατίας, τα οποία εξυπηρετούν τις κοινές σχεδόν ανάγκες των κατοίκων». Αυτή η φάση δίνει και το μέτρο θεώρησης αυτών των πραγμάτων στη Θεσσαλονίκη· ξεφυλλίζοντας εξάλλου τα γραφικά ημερολόγια που εξέδιδε η Αγγελική Μεταλληνού στον Μεσοπόλεμο και αναφέρονταν όλα σε πρόσωπα που είχαν δράσει το τελευταίο τέταρτο του 19ου αι. στην πόλη, παρατηρεί κανείς ότι οι ζωγράφοι δεν αναφέρονται πουθενά. Αν μάλιστα λάβουμε υπόψη μας ότι η παρουσία αυτών των προσώπων στα ημερολόγια της Μεταλληνού αντικατόπτριζε κάποια κοινωνική καταξίωσή τους στη Θεσσαλονίκη, αντιλαμβάνεται κανείς τι σημασία είχε ο ζωγράφος κι ο καλλιτέχνης γενικότερα, όταν στο ***Λεύκωμα***,[20] όπου θα έπρεπε να βρούμε πληροφορίες για καλλιτέχνες, περνάμε από τους ιατροφιλοσόφους και τους νομομαθείς στη «μανδολινάτα» και τις «ράπτριες Ναουμούδες». Μετά από αυτά, μάλλον είναι ασφαλής η υπόθεση ότι δεν υπήρχε γενικά η ζήτηση εκείνη που θα έκανε τη συγκρότηση ενός συνεργείου ζωγράφων αποδοτική και ότι οι Θεσσαλονικείς, κατά πάσα πιθανότητα, για τον ζωγραφικό διάκοσμο των σπιτιών τους, κυρίως στις οροφές, δεν χρησιμοποιούσαν ντόπιους τεχνίτες. Εδώ είναι ίσως χρήσιμο να θυμηθούμε ότι, αντίθετα με τα αρχοντικά πιο επαρχιακών περιοχών,

18. Η ριζική πολεοδομική ανάπλαση του Παρισιού από τον βαρώνο Οσμάν (Haussmann), γνωστή σαν Οσμανοποίηση του Παρισιού στην εικοσαετία 1850-1970, δεν απέδωσε μονάχα το δίκτυο των φαρδιών και ίσιων λεωφόρων και των μεγάλων ανοιγμάτων γενικά, έδωσε και κτίρια των οποίων ο κυρίαρχος αρχιτεκτονικός ρυθμός υπήρξε ουσιαστικά εκλεκτικιστικός, ενθαρρυμένος έτσι κι αλλιώς από τη μορφοκρατία του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού που είχαν προηγηθεί, αλλά και από τη μεγάλη δημοτικότητα των θεωρητικών απόψεων του Ευγένιου Viollet-le-Duc για την αισθητική, που ουσιαστικά ήταν εκλεκτικιστικές, αφού προπαγάνδιζαν αναβιώσεις παλιότερων αρχιτεκτονικών ρυθμών, όπως το νεο-γοτθικό στιλ, το νεο-βυζαντινό κτλ. Σε κάθε περίπτωση, η Οσμανοποίηση είναι αποτέλεσμα της τελικής επιβολής της αστικής τάξης επάνω στα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα, με τον διπλό στόχο της οικονομικής ανάπτυξης και της καταστολής κοινωνικών αναταραχών. Για το ιδεολογικό της υπόβαθρο, βλ. T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, London 1984, 23-46.
19. Απ. Βακαλόπουλος, «Χριστιανικές συνοικίες, συντεχνίες και επαγγέλματα της Θεσσαλονίκης στα μέσα του 19ου αι.», *Μακεδονικά*, ΙΗ΄, Θεσσαλονίκη 1978.
20. Αγγελική Μεταλληνού, *Εικονογραφημένον λεύκωμα των παλαιών Θεσσαλονικέων μετά βιογραφιών αυτών. Φιλανθρωπία, Καλλιτεχνία, Μόρφωσις. Οικογένειαι κατά τον 19ον αι.*, Θεσσαλονίκη 1941.



Εικ. 6. Θ. Φλωρά-Καραβία, *Η Πριγκήπισσα Ελένη*, Θεσσαλονίκη 29/11/1912

όπως η Σιάτιστα, η Κοζάνη, η Καστοριά, τα Αμπελάκια και αλλού, που εικονογραφούνται από περιοδεύοντα "μπουλούκια" λαϊκών ζωγράφων, στα αρχοντόσπιτα της Θεσσαλονίκης ο ζωγραφικός διάκοσμος "αστίζει", δηλαδή μιμείται ευρωπαϊκά πρότυπα ακαδημαϊκής διακόσμησης. (Εικ. 7). Αυτή η κατάσταση επιβιώνει και στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα,[21] κατά την οποία η κοινωνία της Θεσσαλονίκης περιγράφεται ως «κλειστή» και «αγέλαστη». Είναι χαρακτηριστικό ένα απόσπασμα από επιφυλλίδα καθημερινής εφημερίδας τον Γενάρη του 1916: «Ο κόσμος πηγαίνει για ύπνο με τις κότες, και τις νύχτες δεν βλέπεις πουθενά φώτα εκτός από τα γραφεία των εφημερίδων. Αυτοί που ξενυχτάνε εκεί μέσα δεν βρίσκουν πουθενά ένα γαλακτοπωλείο ανοιχτό, αν θελήσουν ένα ζεστό»· και πιο κάτω, «δεν υπάρχει καμιά κοινωνική, καλλιτεχνική, πνευματική, θεατρική κίνηση».[22] Σε άλλη επιφυλλίδα, τον Φλεβάρη του ίδιου χρόνου, διαβάζουμε: «Κανείς δεν ενδιαφέρεται για την καλλιτεχνικήν μας κίνησιν. Έχομεν στα σπλάχνα μας κλεισμένους καλλιτέχνας, ζωγράφους, μουσικούς, συνθέτας, και όμως καμιά κίνησις δεν παρατηρείται· και ο λόγος είναι ότι οι πλούσιοι δεν νιώθουν από αυτά. Και δεν φταίει ο πόλεμος, διότι και πριν από αυτόν οι πλούσιοι δεν εξόδευαν διά έργα τέχνης».[23]

Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία στη Θεσσαλονίκη

Διά ξηράς μπήκε ο ελληνικός στρατός στη Θεσσαλονίκη στις 26 Οκτωβρίου 1912, διά θαλάσσης καταφθάνει λίγες μέρες αργότερα η ζωγραφική: η Θάλεια Φλωρά-Καραβία μπαίνει και αυτή στη Θεσσαλονίκη, για να ζωγραφίσει τις πρώτες μέρες του Νοέμβρη.[24] Και καθώς οι επιβάτες χρειάζεται να περιμένουν λίγες ώρες πριν από την αποβίβαση, η ενθουσιώδης καλλιτέχνης βγάζει το τελάρο της στο κατάστρωμα και ζωγραφίζει μια άποψη της Θεσσαλονίκης από τη θάλασσα.

Για έναν, περίπου, μήνα η Φλωρά-Καραβία φιλοτεχνεί τα πορτρέτα προσωπικοτήτων του πολέμου στην περιοχή. Ακόμα, ζωγραφίζει καθημερινά στρατιώτες και αιχμαλώτους, απόψεις της πόλης και εσωτερικά των μνημείων της.[25] Μπαίνει στην Αγία Σοφία ενώ ακόμα ο ναός βρίσκεται υπό ένα ιδιότυπο καθεστώς βουλγαρικής φύλαξης, αφού η είσοδος απαγορεύεται και η άδεια τής χορηγείται από τον διοικητή των βουλγαρικών στρατευμάτων που τη φρουρούνε. Η βασιλική οικογένεια με τα πολυάριθμα μέλη της ποζάρει για τη ζωγράφο πολύ συχνά σ' αυτό το διάστημα· οι προσωπογραφίες τους, συχνά δυο και τρεις για τον καθένα, υπογράφονται όλες από τη ζωγράφο με την ένδειξη «Θεσσαλονίκη» και την ημερομηνία στη ζωγραφική επιφάνεια. (Εικ. 6).

Ενώ οι πιο πολλές υπηρεσίες που η λειτουργία

21. *Μακεδονία* (1 Μαΐου 1916) 1. «[...] οι καλλιτέχναι που έχομεν δεν φαίνονται. Κάπου κάπου συναντάς κανέναν από αυτούς· σκορπισμένοι εις τα τέσσερα άκρα της Θεσσαλονίκης, μακριά από κάθε κίνησιν, μένουν μακριά από την κοινωνίαν και μαραζώνουν».
22. *Μακεδονία* (14 Ιανουαρίου 1916) 1.
23. *Μακεδονία* (8 Φεβρουάριου 1916) 1.
24. Θάλεια Φλωρά-Καραβία, *Εντυπώσεις από τον πόλεμον του 1912-13*, Αθήνα 1936.
25. Βλ. Αλκιβιάδης Χαραλαμπίδης, «Σχέδια της Θ. Φλωρά-Καραβία από τον πόλεμο του 1912-13», *Μακεδονικά* ΙΔ΄ (1974).

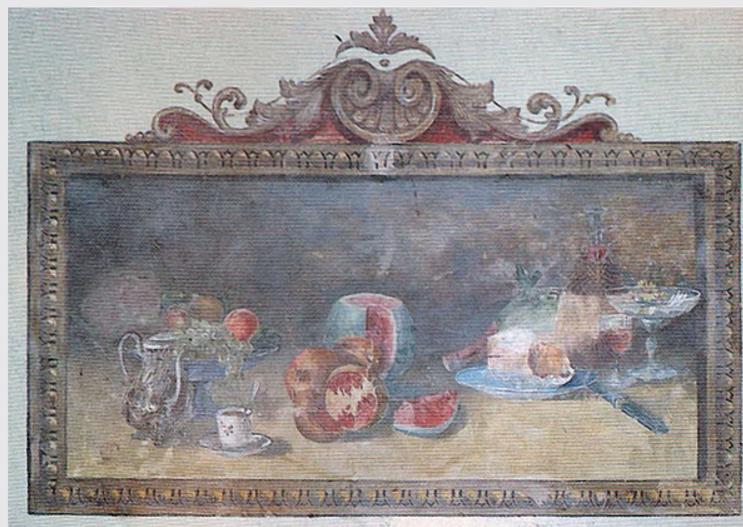
τους υπό ελληνική διοίκηση θα υπογράμμιζε δραματικά την παρουσία του ελληνικού κράτους στη ζωή της πόλης δεν έχουν καν αρχίσει να λειτουργούν, η ζωγραφική έχει αρχίσει τη δική της λειτουργία, και μάλιστα πολύ εντατικά.

Πόσο συνειδητοποιούσε μια ζωγράφος που είχε σπουδάσει στη συντηρητική Ακαδημία του Μονάχου και δεν είχε καμιά σχέση με την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής της ότι εκείνη τη στιγμή η ζωγραφική μέσα στα χέρια της αναζητούσε έναν ρόλο χαμένο επί αιώνες στη Θεσσαλονίκη, δηλ. τη μαγική λειτουργία της αυτοεκπληρούμενης προσδοκίας, είναι άγνωστο -είναι όμως φανερό ότι με τη ζωγραφική της είχε προθέσεις να υποβάλλει και να καθοδηγήσει.

Με τις ζωγραφιές της Φλωρά-Καραβία η Θεσσαλονίκη περνούσε στη συνείδηση του θεατή ως ελληνική, μάλιστα υπό συγκεκριμένη εξουσία, τη βασιλική οικογένεια, και ιδίως το καύχημα της, τον στρατηλάτη διάδοχο Κωνσταντίνο. Η προσωπογραφία του Κωνσταντίνου (εικ. 8), τον Φλεβάρη του 1913, όχι στη Θεσσαλονίκη αλλά στα Γιάννενα, αποτελεί την επιτομή των προσωπογραφιών που του έφτιαξε στη Θεσσαλονίκη στις εβδομάδες που προηγήθηκαν και εικονογραφεί χωρίς περιστροφές τις προθέσεις της ζωγράφου.

Το πλαίσιο, ξυλόγλυπτο, αντιγράφει τα αντίστοιχα πλαίσια που έχουν οι δεσποτικές εικόνες στα τέμπλα των εκκλησιών. Το θέμα αποδίδεται με τρόπο που να δημιουργεί με την πρώτη ματιά θρησκευτικούς συνειρμούς στον θεατή, και βέβαια ακολούθως ανάλογα αισθήματα ευλάβειας. Ο εικονιζόμενος είναι σε κλίμακα υπερφυσική. Το πλήθος, δοσμένο σε πολύ μικρότερη κλίμακα (δάνειο από τη βυζαντινή τέχνη, που καθορίζει τις κλίμακες των εικονιζομένων ανάλογα με τη σπουδαιότητά τους και όχι με την προοπτική), το πλήθος λοιπόν ενώνεται με τη μνημειακή μορφή με το βλέμμα. Το βλέμμα αυτό δεν ανταποδίδεται, καθώς ο εικονιζόμενος παριστάνεται σε αυστηρό προφίλ ενώ οι υπόλοιπες μορφές μετωπικά, αλλά απλώς συγκεντρώνεται σ' αυτόν, καταθέτοντας έτσι απερίφραστα τη λατρεία και συνάμα την ελπίδα των εκκλησιαζομένων στο πρόσωπο του στρατηλάτη. Διάφορα άλλα γραφικά στοιχεία υποστηρίζουν αυτό που θέλει να μεταδώσει η καλλιτέχνης, όπως το ότι ο εικονιζόμενος είναι καθισμένος στον αρχιεπισκοπικό θρόνο, η δέσμη φωτός που λούζει το πρόσωπό του, τα κλαδιά δάφνης, τα τόξα του ιερού, οι καντήλες — όλα υπογραμμίζουν την τελετουργική και δοξαστική ατμόσφαιρα του συνόλου.

Η ζωγραφιά αυτή, που μεταγράφει την κοσμική (και πεπερασμένη) εξουσία του εικονιζομένου σε θρησκευτική (και διαχρονική), έτσι ώστε να επιβάλλεται αυτός ως σύμβολο που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση και είναι άφθαρτο και αιώνιο, ανήκει



Εικ. 7. Νουρεντίν (Τούρκος καλλιτέχνης) 1905.
Τοιχογράφημα στην τραπεζαρία της έπαυλης Σεϊφουλάχ Πασά.



Εικ. 8. Θ Φλωρά-Καραβία, *Ιωάννινα* 21/2/1913



Εικ. 9. 1912-1913, Ο *Βαλκανικός Πόλεμος*, καρτποστάλ της εποχής

στην ιδεολογία της ελέω Θεού δεσποτείας, κατά την οποία η σχέση άρχοντος και αρχομένων είναι περίπου υπερβατική, υπεράνω λογικής, και άρα μη υποκείμενη στη λαϊκή αποδοχή ή την άρνηση στην οποία υπόκειται η κοσμική εξουσία. Παραπέρα, η ιδεολογία αυτή αντανακλά και τις σχέσεις παραγωγής που συνεπάγεται η ελέω Θεού βασιλεία, σχέσεις δηλαδή φεουδαρχικές. Αν υπολογίσει κανείς ότι από τα τέλη του 19ου αιώνα στο ανεξάρτητο βασίλειο της Ελλάδας είχαν αρχίσει να αίρονται αυτές οι σχέσεις στην παραγωγή[26] και βαθμιαία να πληθαίνουν οι αγρότες που καλλιεργούσαν τη γη, όχι απλώς για να επιβιώνουν αλλά για να βελτιώνουν το βιοτικό τους επίπεδο, ενώ οι δομές στο οθωμανικό κράτος παρέμεναν και στις αρχές του 20ού αι. φεουδαρχικές, μπορεί κανείς να δει ότι η Φλωρά-Καραβία ζωγραφίζει αυτό το έργο όχι μέσα σ' ένα κλίμα που θα δυσπιστούσε, θα ενοχλούνταν από (ή θα λοιδωρούσε) τη μικρή της σκηνοθεσία αλλά, αντίθετα, μέσα στο κλίμα που επικρατεί στις γειτονικές χώρες. Στηρίζεται σε υπολογίσιμες ψυχολογικές βάσεις, καθώς οι Έλληνες αυτών των περιοχών παρακολουθούν, χωρίς αναπνοή, μια διαδικασία πολεμική, που τα αποτελέσματά της διπλασιάζουν την ελληνική επικράτεια μέσα σε βδομάδες.

Οι συνειδήσεις λοιπόν είναι εξαιρετικά ευαίσθητες σε ταυτίσεις: οι εικόνες που ανακαλούνται μέσα από αυτές τις ταυτίσεις είναι από αιώνες έτοιμες να ανακληθούν. Ο μαρμαρωμένος βασιλιάς που ζωντανεύει και μπαίνει θριαμβευτής στην Αγία Σοφία στην πρώτη περίλαμπρη λειτουργία της απελευθέρωσης είναι κομμάτι από την παράδοση σκλαβιάς αιώνων, που ευνοεί την καθιέρωση ως συμβόλου ενός συγκεκριμένου προσώπου-φορέα κοσμικής εξουσίας στη συνείδηση των ελληνικών πληθυσμών. Πολύ περισσότερο που ο εικονιζόμενος βρίσκεται ήδη σε μια υπόγεια αναμέτρηση με έναν άλλο πόλο εξουσίας στην Ελλάδα, αυτόν που κατά κύριο λόγο στηρίζεται στη λαϊκή αποδοχή, τον πρωθυπουργό Ελευθέριο Βενιζέλο.

Από τα παραπάνω, το ζητούμενο είναι να τονιστεί με την εικόνα ότι η Θεσσαλονίκη έχει περάσει πια σε ελληνικά χέρια, είναι ελληνική. (Εικ. 9). Ας σημειωθεί ότι τα έργα της Φλωρά-Καραβία δεν είναι τα μόνα με επικαιρική, πολεμική θεματολογία εκείνη την εποχή στην ελληνική ζωγραφική.

Το πόσο μεγάλη σημασία έδιναν στη δύναμη της εικόνας φαίνεται και από το απόσπασμα του βιβλίου της με τίτλο ***Αναμνήσεις από τον πόλεμο του 1912-13***: «[...] Και σε ολίγην ώραν είχα την έγγραφον άδειαν [με παρέμβαση του Κωνσταντίνου, όπως διηγείται η ίδια στις προηγούμενες σελίδες] να προχωρήσω μέχρι Κανέτας, όπου ούτε δημοσιογράφος ούτε άλλος πολίτης επιτρέπεται να πατήσει και μόνον εις την τέχνην δίδονται τόσον ιερά προνόμια· φαίνεται ότι εκεί θα συναντήσω και τον συνάδελφον κ. Ροϊλόν».[27]

Ώστε τα πρώτα έργα που ζωγραφίστηκαν στην ελληνική πια Θεσσαλονίκη το

26. Μοσκώφ, ό.π., 104 και 107.
27. Φλωρά-Καραβία, ο.π., 90.

1912 είχαν ένα ελληνοκεντρικό πνεύμα, που υπηρετούσε τα «εθνικά συμφέροντα» και ειδικότερα διέπονταν από μια συγκεκριμένη ιδεολογική στάση: την επίκληση της βασιλικής εξουσίας ως της δύναμης εκείνης από την οποία προήλθε η ελευθερία και η πραγμάτωση των μακραίωνων εθνικών πόθων.

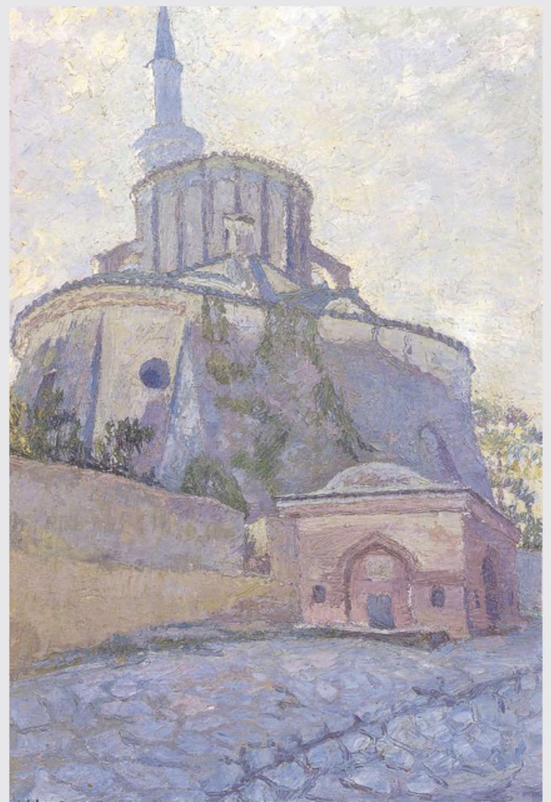
Ως τάση, ιδεολογικά, είναι αντίθετη από της αρχιτεκτονικής· με την αρχιτεκτονική έχει κανείς το "άνοιγμα" προς τα έξω, τη φυγή και το άπλωμα. Με τη ζωγραφική αντίθετα, το "κλείσιμο", τη συγκέντρωση προς το εθνικό κέντρο, την ταύτιση με το σύμβολο της εξουσίας αυτού του κέντρου, τον στρατηλάτη. Η ελληνοκεντρική αυτή διάθεση, όπως αναφέρθηκε πρωτύτερα, είχε τη δυνατότητα να είναι πολύ πιο πειστική στον τόπο όπου εκδηλώθηκε παρά στην Αθήνα.

Η περίπτωση του Κωνσταντίνου Μαλέα

Ένα παράδειγμα που ενισχύει αυτόν τον ισχυρισμό είναι η αντίδραση ενός άλλου ζωγράφου που συνδέθηκε με τη Θεσσαλονίκη, του Κωνσταντίνου Μαλέα, στην έκθεση των έργων που η Φλωρά-Καραβία έκανε στην Αθήνα, σχεδόν αμέσως μετά την επιστροφή της από τη Θεσσαλονίκη, τον Απρίλη του 1913. Να τι γράφει ο Μαλέας, που είχε και μια διάσταση θεωρητικού, αφού συχνά αρθρογραφούσε σ' όλη του τη ζωή: «Κι αν δεν μπορούμε να αποκαλέσουμε εποποιία του πολέμου μας αυτά τα ιστορικά ντοκουμέντα, μας παρουσιάζονται όμως εύκολα σαν διακοσμητικά των όσων θα γραφούν».[28] Αυτό περιγράφει περίπου και τον ρόλο αυτών των έργων. Κι αν μας ενδιαφέρει η ιδεολογική σκοπιά από την οποία τα αντικρίζει ο ζωγράφος Μαλέας επειδή λίγους μήνες μετά διορίζεται αρχιτέκτονας του Δήμου Θεσσαλονίκης και ανεβαίνει εδώ για να ζήσει τριάμισι χρόνια, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι σ' ένα κείμενο περίπου πεντακοσίων λέξεων ο Μαλέας δεν κάνει ούτε μια αναφορά στα βασιλικά πορτρέτα. Κάνει ιδιαίτερη μνεία δύο μονάχα έργων· ένα είναι σκίτσο Τούρκου αιχμαλώτου, για το οποίο λέει: «Το σκίτσο του Τούρκου αιχμαλώτου μού φαίνεται να απλώνεται και να ζωγραφίζει του νικημένου την απελπισία και συντριβή, σύμβολα βαθιά, που αποτυπώνουν τα συναισθήματα τα καθολικά που γι' αυτά παλεύουν τα ιδανικά της τέχνης». Πρόκειται για μια στάση που απηχεί ανθρωπιστική παρά εθνικιστική αντιμετώπιση του πολέμου.

Η επόμενη φάση της ελληνοκεντρικής περιόδου της ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη πραγματοποιείται μέσα από τη δημιουργία του Μαλέα, που ο χαρακτήρας της δεν είναι τόσο ωμός και άμεσος όπως της Φλωρά-Καραβία, και επομένως ούτε τόσο άμεσα ευθέως ευανάγνωστος.

Ωστόσο, με τα έργα του Μαλέα από τη Θεσσαλονίκη έχουμε πάλι μια ζωγραφική που υποστηρίζει την παγίωση της ελληνικής κυριαρχίας στην ιδιαίτερα κρίσιμη και ρευστή περίοδο που ακολούθησε. Μόνο που εδώ ο ελληνοκεντρισμός έχει διαφορετικές ιδεολογικές συνιστώσες. Ο Μαλέας στην περίοδο της Θεσσαλονίκης ζωγραφίζει πολύ λίγα έργα (ίσως λιγότερα αυτός στα τριάμισι χρόνια από όσα η Φλωρά-Καραβία στον ένα μήνα)· τώρα παρατηρεί κανείς μια στροφή στη θεματογραφία του. Είναι γνωστό ότι ο Μαλέας είναι τοπιογράφος, επομένως με την τοπιογραφία αναπτύσσεται όλος ο προβληματισμός του στην τέχνη. Δύο, περίπου, χρόνια πριν εγκατασταθεί στη Θεσσαλονίκη εκφράζεται με σχεδόν αφαιρετικά τοπία στο κλίμα ομόχρονων, περίπου, τοπίων του Μονέ (σε σειρές όπως η ***Βενετία*** και τα ***Νούφαρα***). Από τη στιγμή όμως που φτάνει στη Θεσσαλονίκη, θα έλεγε κανείς πως χάνει το ενδιαφέρον του για αφαιρετικές συνθέσεις και στρέφει τη θεματική του σ' ένα είδος μνημειογραφίας: ζωγραφίζει — δίνοντας μεγάλη σημασία στους όγκους (περίπου στο κλίμα του Πι-



Εικ. 10. Κ. Μαλέας, *Ο Προφήτης Ηλίας Θεσσαλονίκης*, 1914-17

28. Κ. Μαλέας, «Η έκθεσις της κας Φλωρά-Καραβία», *Νουμάς* ΙΑ΄ (18/5/1913) 120-121.



Εικ. 11. Κ. Μαλέας, *Εσωτερικό Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης* 1914-17



Εικ. 12. Εμίλ Ζερλάχ, *Οι 12 Απόστολοι Θεσσαλονίκης*, 1917

σαρό)— τα τείχη, το Επταπύργιο, τη Ροτόντα, την Αγία Αικατερίνη, τον Άγιο Παντελεήμονα, τον Προφήτη Ηλία (εικ. 10), τους Αγίους Αποστόλους,[29] μπαίνει μέσα στον Άγιο Δημήτριο πριν από την πυρκαγιά και αντιγράφει ψηφιδωτά και τοιχογραφίες. (Εικ. 11). Όλα αυτά τονίζουν στο θεατή των έργων κάτι που συνόψισε ο στενός συνεργάτης και φίλος του Βενιζέλου, Βεντήρης, με τα λόγια «έπρεπε να τεθεί και πάλιν ταχύτατα η σφραγίς του έθνους επί της Θεσσαλονίκης».[30] Και πράγματι, τι άλλο κάνουν αυτά τα έργα από το να εικονογραφούν τον αδιάσπαστα ελληνικό χαρακτήρα της παράδοσης στην πόλη μέσα από τον πιο αδιάψευστο μάρτυρα, τα μνημεία της; Ασφαλώς ο Μαλέας, ένας διανοούμενος που συνδεόταν στενά με τον κύκλο του Ν. Γιαννιού, του γνωστού σοσιαλιστή της Κωνσταντινούπολης, και αρθρογραφούσε στον ***Νουμά***, δεν ήταν δυνατό να ζωγραφίσει με τον επικαιρικό και πρόδηλο τρόπο της Φλωρά-Καραβία, ούτε να έχει ζωγραφίσει, αντίστοιχα, τον Βενιζέλο στην απελευθερωμένη Θεσσαλονίκη. Αλλά αν δει κανείς πώς ζωγραφίζουν την ίδια εποχή την πόλη οι ξένοι ζωγράφοι που υπηρετούσαν εδώ με τα στρατεύματα της Αντάντ, θα καταλάβει ευκολότερα τις προθέσεις του Μαλέα.

Το βλέμμα των τρίτων

Από αυτούς έχουμε μια ζωγραφική που το τελευταίο πράγμα που την ενδιαφέρει είναι να τονίσει επιλεκτικά τον ελληνικό χαρακτήρα της πόλης. Το βλέμμα των τρίτων βλέπει στη Θεσσαλονίκη μια πόλη της Ανατολής με τονισμένα εξωτικά χαρακτηριστικά, όπου συνυπάρχουν τρεις εθνότητες και θρησκείες, κι αυτό μπορεί να το δει κανείς στους δρόμους, τις συνοικίες, τις αγορές και τα μνημεία της. Χωρίς αμφιβολία, και η ζωγραφική των Άγγλων και Γάλλων της Αντάντ αντικατοπτρίζει κι αυτή μια συγκεκριμένη ιδεολογική στάση: είναι οι Ευρωπαίοι που ήρθαν να πολεμήσουν στην Εγγύς Ανατολή. Γι' αυτούς η Θεσσαλονίκη δεν είναι μόνο γεωγραφική περιοχή στη νότια άκρη των Βαλκανίων· είναι ταυτόχρονα τμήμα ενός χώρου με ιδιαίτερη σημασία για τους καλλιτέχνες, ακόμα από την εποχή του Ντελακρουά και του πλήθους των ζωγράφων που είχαν στραφεί προς τον εξωτισμό από το δεύτερο μισό του περασμένου αιώνα κι έμειναν γνωστοί ως **Orientalistes**[31] [Ανατολιστές] ζωγράφοι. Η τάση προς το εξωτικό, η αναζήτηση του απόλυτου, η ανάγκη της αλλαγής και του καινούριου, η πρόθυμη ανταλλαγή από χιλιάδες Ευρωπαίους της γκρίζας τους καθημερινότητας με ένα άγνωστο και αβέβαιο μέλλον που όμως είχε προοπτικές, όλα αυτά τα στοιχεία που είχαν τροφοδοτήσει τον Ρο-

29. Α. Κωτίδης, ***Ο ζωγράφος Κ. Μαλέας***, Θεσσαλονίκη 1982, «Η περίοδος της Θεσσαλονίκης», 76-77.
30. Γ. Βεντήρης, ***Η Ελλάς του 1910-1912***, Αθήναι 1970, Β΄, 224.
31. Βλ. **Philippe Jullian, *Les Orientalistes***, **Suisse** 1977.

μαντισμό, επιζούν και στις υστεροϊμπρεσιονιστικές ζωγραφιές των Άγγλων και Γάλλων καλλιτεχνών στη Θεσσαλονίκη, αν όχι σε κοσμοθεωρητικό επίπεδο, τουλάχιστον ως έκφραση στερεοτύπων.

Στην εκκλησία των Δώδεκα Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη, ζωγραφισμένη από τον Εμίλ Ζερλάχ (εικ. 12), Γάλλο καλλιτέχνη του συμμαχικού στρατού στη Θεσσαλονίκη, το κτίριο απωθείται στο πίσω μέρος της σύνθεσης, ενώ μπροστά διαδραματίζεται μια σκηνή που, με τα ανεκδοτολογικά της χαρακτηριστικά (ποια είναι αυτή η γυναίκα, τι κάνει μπροστά στη στέρνα, πώς είναι ντυμένοι οι ιερείς στην Ελλάδα), αποσπά την προσοχή του θεατή από το κτίριο. Ο ναός γίνεται κι αυτός ένα ενδιαφέρον τμήμα του εξωτικού περιστατικού — όλα αυτά συμβαίνουν μπροστά σε μια βυζαντινή εκκλησία· τίποτε λιγότερο. Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζει ο Ζερλάχ ισλαμικά μνημεία αλλά και το εσωτερικό της Αχειροποιήτου.

Όμως σ' αυτήν την πρώτη εικοσαετία του αιώνα τι μερίδιο έχει στη ζωή της πόλης η εικαστική δραστηριότητα που μπορεί να καταναλωθεί από τους Θεσσαλονικείς, και ποιες είναι οι συνθήκες παραγωγής της;

Αρχικά, έχει έναν ρόλο συνοδευτικό της αρχιτεκτονικής για τα ανώτερα αστικά στρώματα που, εκτός από την εξωτερική ανάγλυφη ή άλλη διακόσμηση των σπιτιών τους, χρησιμοποιούν ζωγράφους για τον εσωτερικό διάκοσμο. Συνεργεία καλλιτεχνών ζωγραφίζουν τοίχους και οροφές με τυποποιημένο τρόπο, που λίγο-πολύ επαναλαμβάνεται από σπίτι σε σπίτι. Η συνήθεια να έχουν διάκοσμο ζωγραφικό οι οροφές υπάρχει και στα χαμηλότερα οικονομικά στρώματα, τουλάχιστον για τα κλιμακοστάσια, και συνεχίζεται μέχρι και μέσα στη δεκαετία του '30.

Σ' όλο αυτό το διάστημα, η αντίληψη ότι η ζωγραφική έχει αποκλειστικά διακοσμητικό ρόλο παραμένει αναλλοίωτη, όπως μπορεί κανείς να δει από τις οροφογραφίες της Έπαυλης Σεϊφουλάχ Πασά, παλαιότερα γνωστή ως βίλα Μορντώχ [όπου στεγάζεται η Δημοτική Πινακοθήκη] (εικ. 13-14), στα πρώτα χρόνια του αιώνα, και τις αντίστοιχες της οικίας Χατζηδημούλα γύρω στο '30: έμφαση σε αυστηρά συμμετρική οργάνωση, τυποποιημένα σχήματα που επαναλαμβάνονται αυτούσια ή σε παραλλαγές, καλειδοσκοπικά, από οροφή σε οροφή. Τα σχήματα είναι κυρίως φυτικά θέματα σε μπορντούρες, ροζέτες, μενταγιόν και συμπλέγματα. Είναι μοτίβα που μπορεί κανείς να τα δει σε πλακάκια δαπέδων εκείνης της εποχής, που θυμίζουν χαλιά ή που τα έχουν αντιγράψει από πιάτα του τοίχου. Ο τυποποιημένος χαρακτήρας αυτών των διακο-



Εικ. 13. Έπαυλη Σεϊφουλάχ Πασά, Οροφή στον προθάλαμο υποδοχής (entrée) 1905



Εικ. 14. Έπαυλη Σεϊφουλάχ Πασά, λεπτομέρεια κοσμήματος της οροφής (entrée)



Εικ. 15. Βίλα Καπαντζή, Έρωτες, οροφή πρώτου ορόφου, 1900-1910

σμήσεων τις εντάσσει σ' ένα περιφερειακό αστικό στιλ που εκτεινόταν από τα Βαλκάνια ίσαμε τα παράλια της Μικράς Ασίας και της Μαύρης Θάλασσας. Ανάλογα με τον φυσικό φωτισμό του δωματίου (πολύ ή λίγο), έχουμε απαλά γαλάζια και γκρίζα σε λευκό κάμπο ή πιο έντονα χρώματα. Χαρακτηριστικό του διακόσμου αυτού είναι ότι και εδώ, όπως και στην αρχιτεκτονική που υπηρετεί, παρατηρείται ένας εκλεκτικισμός σε οροφογραφίες του ίδιου σπιτιού, όπου άλλες αντλούν από κλασικιστικά πρότυπα και άλλες πάλι είναι γραμμικές, επίπεδες, με έντονες χρωματικές αντιθέσεις. Τέλος, δεν λείπουν και απόπειρες φυγής από τα καθιερωμένα, πάντα στο ίδιο πνεύμα που υπαγορεύει τον σχεδιασμό των Πύργων, με ζωγραφική που τείνει να ξεφύγει από τον προκαθορισμένο της ρόλο και να μορφοποιήσει αστικές ιδεολογικές προκαταλήψεις, όπως η οροφή της βίλας Α. Καπαντζή (εικ. 15), με τους Ερωτιδείς και τα απλοϊκού γούστου και εκτέλεσης τοπία που τους πλαισιώνουν αριστερά και δεξιά.[32]

Όλα όμως αυτά δεν δείχνουν παρά έναν ιδιαίτερα περιορισμένο ρόλο της ζωγραφικής, που καταναλώνεται από λίγους. Εκεί όπου η κοσμική ζωγραφική μπορεί να περάσει σε ευρύτερα στρώματα είναι μέσα από τον πίνακα, αυτόν που εκτίθεται στη δημόσια θέα, σχολιάζεται, αγοράζεται. Υπάρχουν όμως συνθήκες τέτοιας διακίνησης στη Θεσσαλονίκη;

Η εκθεσιακή δραστηριότητα

Τον Απρίλη του 1914 ο Μαλέας κατόρθωσε να οργανώσει μια ομαδική έκθεση, κάτι που για τις συνθήκες της εποχής ήταν ένας μικρός άθλος. Καλλιτέχνες από την Αθήνα, τη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη έστειλαν έργα τους, και ουσιαστικά στήθηκε ένα είδος πανελλήνιας έκθεσης. Η απήχηση στο κοινό υπήρξε μηδαμινή. Στις 19 Ιανουαρίου 1916 σημειώνεται στη ***Μακεδονία*** ότι «η έκθεσις εκείνη ούτε καν αναφέρθη υπό του Τύπου, κατέληξεν εις ένα μεγάλο πουφ για τους καλλιτέχνας». Πάντως, ο αθηναϊκός Τύπος της εποχής επαινεί αυτή την πρωτοβουλία του Μαλέα, τονίζει την εθνική σημασία της έκθεσης (τόσο γρήγορα μετά την απελευθέρωση) και την αναφέρει ως τρίτη στην ιστορία της πόλης.[33] Τούτο σημαίνει ότι κάποιες, υποτυπώδεις έστω, συνθήκες αγοράς είχαν εμφανιστεί και πριν από το 1912.

Οι συνθήκες προφανώς ωρίμασαν έπειτα από χρόνια και όλες οι εκθέσεις που έγιναν βοήθησαν αυτή την ωρίμανση. Ακολούθησε μεγάλη έκθεση των Άγγλων και Γάλλων του στρατού της Αντάντ που στάθμευε στη Θεσσαλονίκη την άνοιξη του 1916, η οποία υποστηρίχτηκε και από τέσσερα μακροσκελή άρθρα του Μαλέα στη ***Μακεδονία***.[34] Κατόπιν, τον Απρίλη του 1917 οργανώθηκε ατομική έκθεση του Μαλέα με περίπου 250 έργα στη Λέσχη Φιλελευθέρων:[35] όλα αυτά είναι προ-

32. Για τις βίλες Α. Καπαντζή και Σεϊφουλάχ Πασά, βλ. τις μελέτες της Χριστίνας Ζαρκάδα στο 4η Εφορεία Νεοτέρων Μνημείων, *Νεότερα Μνημεία της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1985, 224-28 και 242-45 αντίστοιχα.
33. *Πινακοθήκη* ΙΔ' 162 (Αύγ. 1914) 84.
34. *Μακεδονία* (2, 4, 6, 20 Μαΐου 1916) 1.
35. *Γράμματα* 4ος, 37 (Γεν.-Μάης 1917) 106-109.

σπάθειες που προκαλούν μια κάποια κινητικότητα σ' έναν χώρο όπου η απουσία καλλιτεχνικών διαφερόντων μόλις έχει καν αρχίσει να καταγράφεται ως απουσία, δηλαδή σχεδόν δεν έχει συνειδητοποιηθεί. Θα χρειαστεί πολύς καιρός μέχρι να περάσει η εκθεσιακή δραστηριότητα από τη φάση των μεμονωμένων, μετεωρικών γεγονότων με περιορισμένη ακτινοβολία και πολύ αμφίβολη απήχηση, στη φάση μιας κάποιας, έστω μικρής αλλά διακρινόμενης ροής.

Θα χρειαστεί να έρθει το 1927 για να μπορούμε να μιλήσουμε για τη δυνατότητα να καταναλωθεί το ζωγραφικό έργο, και άρα για τη δυνατότητα να υπάρξει στην πόλη καλλιτέχνης που να μπορεί να ζήσει από τη δουλειά του. Ανάμεσα λοιπόν στην τελευταία έκθεση του Μαλέα στη Θεσσαλονίκη τον Απρίλη του 1917 και τη σχετική άνθηση του 1927, οπότε διοργανώνονται αρκετές εκθέσεις ζωγραφικής στην πόλη, συμβαίνουν τα δύο πιο σημαντικά γεγονότα στη μεσοπολεμική περίοδο της ζωής της Θεσσαλονίκης: η πυρκαγιά του 1917 και η ανταλλαγή των πληθυσμών που ακολούθησε τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922.

Η δεκαετία του '20 και οι αλλαγές στη φυσιογνωμία της πόλης

Και τα δύο γεγονότα, όχι μόνο επηρεάζουν αλλά κυριολεκτικά σφραγίζουν τη ζωή της πόλης, αφού εξαιτίας του πρώτου αναδιατάσσεται σχεδόν ριζικά η πολεοδομική συγκρότηση της Θεσσαλονίκης με βάση το σχέδιο του Εμπράρ, ενώ εξαιτίας του δεύτερου συντελείται μια κυριολεκτικά βίαιη αλλοίωση της δημογραφικής της φυσιογνωμίας, με το ξήλωμα των Τούρκων και την εγκατάσταση των Ελλήνων προσφύγων από τη Μικρά Ασία, που ολοκληρώνεται το 1924. Το σχέδιο του Εμπράρ το παραγγέλλει η κυβέρνηση Βενιζέλου, μια φιλελεύθερη κυβέρνηση με εκσυγχρονιστικές επιδιώξεις, που αποτελεί την πολιτική έκφραση της αστικής δημοκρατίας στην Ελλάδα. Ας σημειώσουμε ότι στην ομάδα του Εμπράρ ανήκουν (και αυτό είναι χαρακτηριστικό των προθέσεων της πολιτείας αλλά και του κυρίαρχου πνεύματος της εποχής αυτής) οι αρχιτέκτονες Κιτσίκης και Ζάχος, γνωστοί για τις ελληνοκεντρικές αντιλήψεις τους. Ο δεύτερος μάλιστα είναι από τους πιο γνωστούς παράγοντες αυτού που ονομάστηκε «ελληνικότητα της τέχνης» από το 1930 και μετά. Με το σχέδιο του Εμπράρ[36] παγιώνεται το ξήλωμα της παραδοσιακής οικοδομικής νησίδας που αποτελούσε τη βασική πολεοδομική μονάδα της πόλης επί αιώνες και που αντικαθίσταται από την οργάνωση σε δίκτυο δρόμων. Αυτό βέβαια είχε ήδη αρχίσει μετά την πυρκαγιά του 1890, οπότε παρατηρήθηκε η έξοδος των εύπορων στρωμάτων από τις φυλετικά προσδιορισμένες περιοχές κατοικίας τους προς την ταξικά προσδιορισμένη περιοχή των Πύργων. Όμως, βλέποντας τις εντυπωσιακές διαστάσεις αυτής της διάλυσης των εθνικών νησίδων με την επέμβαση του σχεδίου Εμπράρ, μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι πρώτη φορά επιχειρείται μια τόσο εκ βάθρων οργανωμένη προσπάθεια να ομογενοποιηθεί αυτό το, από πολιτική άποψη, ενοχλητικά ποικιλόχρωμο δημογραφικό μωσαϊκό της πόλης, με τη σαφή πρόθεση να τονιστεί η υπεροχή του ελληνικού στοιχείου. Ας θυμηθούμε ότι το ίδιο σχέδιο προβλέπει τη διατήρηση και αναστήλωση μόνον των ρωμαϊκών και βυζαντινών μνημείων και ελάχιστων οθωμανικών δημόσιων κτιρίων.[37] Δεν είναι βέβαια τυχαίο ότι, εκτός από την οικονομική σημασία που είχε η διατήρηση των οθωμανικών δημόσιων κτιρίων, είχε και την ιδεολογική της σημασία, το ίδιο ίσως μεγάλη για κείνη την εποχή, αφού όλα είναι νεοκλασικά μέγαρα (Διοικητήριο, νοσοκομείο «Άγιος Δημήτριος», Παλιό Πανεπιστήμιο, Γ΄ Σώμα Στρατού, όλα τα κτίρια της οδού Hamidiye / Εθνικής Αμύνης). Ό,τι όμως είναι ισλαμική αρχιτεκτονική και ιδιαίτερα θρησκευτική, σιγά σιγά ισοπεδώνεται. Μπορεί κανείς να κάνει τη διαπίστωση ότι αυτή η πολιτική του κράτους, που αποστέρησε τη Θεσσαλονίκη από ένα σημαντικό τμήμα του ιστορικού της χαρακτήρα, συνεχίζεται αδιάσπαστα μέχρι και σήμερα, αν και τώρα τηρούνται κάποια προσχήματα.

Τέλος, με βάση το σχέδιο Εμπράρ, δρομολογείται στην αρχιτεκτονική της Θεσσαλονίκης η επιβολή του νεοκλασικισμού, κατά τα ιδεολογικά πρότυπα της Αθήνας, αν και εδώ με την εκλεκτική παρεμβολή κάποιων στοιχείων που βυζαντινίζουν, όπως οι όψεις του κάθετου άξονα της οδού Αριστοτέλους που καταλήγει στην πλατεία, και η ίδια η πλατεία φυσικά.[38] Έτσι, στο πνεύμα μιας πιο λειτουργικής πολεοδομικής συγκρότησης της πόλης,

36. Νίκος Καλογήρου, «Η ανοικοδόμηση της Θεσσαλονίκης από τον Ernest Hebrard. Μια επέμβαση στον αστικό χώρο και την αρχιτεκτονική της πόλης», Πρακτικά συνεδρίου *Νεοκλασική Πόλη και Αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 1983, 84 κ.ε.

37. Νίκος Καλογήρου, *ό.π.*, 88.

38. Η μελέτη του Κιτσίκη για τη διαμόρφωση οικοδομικού τετραγώνου (στην Αχειροποίητο) που έμεινε στα χαρτιά, βλ. Νικ. Θ. Χολέβα, «Εκλεκτικισμός: μια «μεταβατική» μορφολογία στην κατάκτηση της νέας ελληνικής μεσοπολεμικής αρχιτεκτονικής», *Πρακτικά*, *ό.π.*, 306 και 310.

θυσιάζονται με ελαφρά συνείδηση ολόκληρα πολεοδομικά τετράγωνα που δεν είχαν καεί, όπως ο Φραγκομαχαλάς, που κυρίαρχο στοιχείο των όψεών του ήταν ο εκλεκτικισμός.[39]

Λίγο μετά, γύρω στο 1920, χτίζονται και τα περισσότερα νεοκλασικά οικοδομήματα του κέντρου (Τράπεζα της Ελλάδος, Βιομηχανικό Επιμελητήριο, Ταχυδρομείο και άλλα, όπως και στην περιοχή ανατολικά: Βασ. Όλγας και τους κάθετους δρόμους προς τα πάνω ώς την Κωνσταντινουπόλεως). Έτσι σχεδιάζεται και ολοκληρώνεται η μεταλλαγή της φυσιογνωμίας της πόλης: σταδιακά αποβάλλει τον χαρακτήρα του μωσαϊκού που της έδινε την κοσμοπολίτικη της φυσιογνωμία και την ιδιαίτερη ταυτότητά της και εξελίσσεται σ' ένα αστικό κέντρο του ιδιαίτερα συγκεντρωτικού ελληνικού βασιλείου. Παρατηρούμε λοιπόν ότι τον προσανατολισμό της ζωγραφικής προς το εθνικό κέντρο τον διαδέχεται, μετά την πυρκαγιά, μια ανάλογη στροφή της αρχιτεκτονικής, που, από κάπως άναρχα προσανατολισμένη προς την Ευρώπη, φαίνεται τώρα να στρέφεται υποχρεωτικά προς την Αθήνα.

Το 1927, οπότε ολοκληρώνεται η ανοικοδόμηση της πόλης από την πυρκαγιά, έχουν φύγει και οι Τούρκοι με την ανταλλαγή των πληθυσμών και έχει προπαντός αρχίσει να φαίνεται η παρουσία των προσφύγων στη ζωή της πόλης. Η ίδρυση του Πανεπιστημίου το 1926 απελευθερώνει όλες τις πνευματικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις που στα προηγούμενα χρόνια ίσως είχαν φτάσει στο σημείο εκείνο της ωρίμανσης για να φανούν αλλά δεν είχαν τη φυσική τους ενδοχώρα. Και αυτήν τους την έδωσε το Πανεπιστήμιο, με το κλίμα που δημιουργήθηκε από διδάσκοντες και διδασκομένους.

Στον Μεσοπόλεμο

Η μεγάλη έκθεση που έκανε ο Παπαλουκάς επιστρέφοντας από το Άγιο Όρος το 1924, με τα καλοαφομοιωμένα χαρακτηριστικά της βυζαντινής και μοντέρνας τέχνης στη ζωγραφική του, πρέπει να βρέθηκε μέσα στο κλίμα εκείνο της ενδοσκόπησης, της αυτογνωσίας και της στήριξης στις δυνάμεις του έθνους. Παρόλο όμως που πουλήθηκαν αρκετά έργα και η έκθεση έκανε μεγάλη εντύπωση στον πληθυσμό της Θεσσαλονίκης, η ζωγραφική του Παπαλουκά δεν φαίνεται να είχε την παραμικρή επίδραση στον καλλιτεχνικό της περίγυρο, όπως αυτός προσδιοριζόταν από την ντόπια παραγωγή. Κι αληθινά, ένα είδος ζωγραφικού πίνακα αφθονούσε σε σύγκριση με οποιοδήποτε άλλο στα αστικά σπίτια της Θεσσαλονίκης: η προσωπογραφία με την τεχνοτροπία που αποτέλεσε ένα διεθνές ακαδημαϊκό στυλ σε όλο το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αλλά και στις αρχές του 20ού στην Ευρώπη. Είτε ήταν έργα όπως η προσωπογραφία της Δόμνας Δούκα που έγινε το 1894 από τον Γ. Νικιάδη, εκτός Θεσσαλονίκης το πιθανότερο, είτε σαν τις προσωπογραφίες του ζεύγους Δεπάστα που έκανε ο Νίκος Κεσσανλής στη δεκαετία του '20 στη Θεσσαλονίκη (εικ. 16), τα έργα αυτά αναδεικνύουν την αστική ζωγραφική της εποχής. Βασικά χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης είναι το πολύ προσεγμένο και περίτεχνο σχέδιο, η ανάμειξη των χρωμάτων που τοποθετούνται στη ζωγραφική επιφάνεια με λεπτό πινέλο, κάνοντας έτσι τη χειρονομία του ζωγράφου αδιόρατη, η εκτεταμένη χρήση της φωτοσκίασης και, ανάλογα με το πού έχει σπουδάσει ο καθένας τους, η μικρότερη ή μεγαλύτερη έμφαση σε διάφορα γενικά χαρακτηριστικά, που όλα όμως υπηρετούν έναν στόχο: την όσο γίνεται πιστότερη απόδοση του εικονιζόμενου σύμφωνα με την οπτική πραγματικότητα.

Σ' αυτή τη ζωγραφική ο καλλιτέχνης εφαρμόζει τη δεξιοτεχνία του, αλλά αποφεύγει να περάσει στο περιεχόμενο οποιαδήποτε προσωπική επιλογή, κάτι που θα ακολουθήσει με τους ελληνοκεντρικούς.

Όσο οι αστοί της Θεσσαλονίκης είναι στραμμένοι προς την Ευρώπη, έχουν προσωπογράφους όπως ο Νικιάδης και ο Κεσσανλής. Ας σημειωθεί μάλιστα ότι ο δεύτερος ήρθε στη Θεσσαλονίκη τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα, αγιογράφησε τον ναό του Γρηγορίου Παλαμά[40] και μετά το 1920 εγκαταστάθηκε μόνιμα ώς το τέλος της ζωής του το 1931.

Ο Κεσσανλής, αντίθετα με τον παλιό μαθητή του στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, Μαλέα, που δεν κατάφερε να προσαρμοστεί στη Θεσσαλονίκη ή να αφομοιωθεί από το περιβάλλον της, ίσως επειδή ήταν πολύ νωρίς ακόμα, διορίστηκε καθηγητής σχεδίου στο Α΄ Γυμνάσιο.[41] Υπήρξε ο πρώτος ζωγράφος στη

39. Ν. Καλογήρου, *ό.π.*, 93.
40. Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, Θεσσαλονίκη 1984, 57. Πρόκειται για τις γνωστές, πολύ ενδιαφέρουσες δυτικότροπες τοιχογραφίες που, χαρακτηριστικά, όταν χρειάστηκε να γίνουν επισκευές μετά τον σεισμό του 1978, αντί να τις αποτοιχίσουν, τις γκρέμισαν και τώρα [1986] ζητάνε ενίσχυση για την αγιογράφηση του ναού.
41. *Μακεδονία* (5 Ιουνίου 1971) 2.

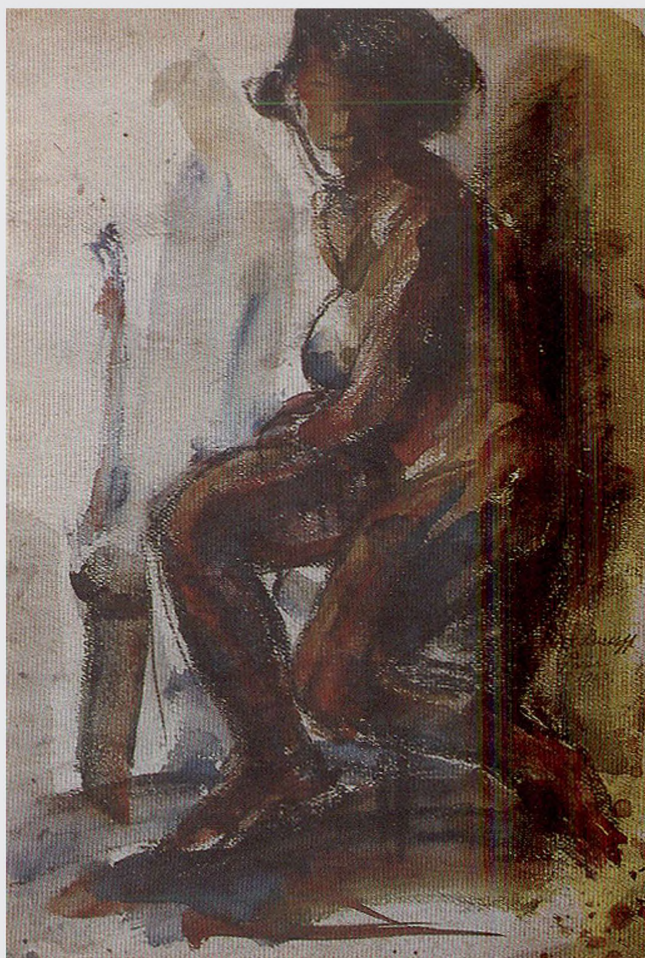
Θεσσαλονίκη που δημιούργησε έναν κύκλο μαθητών γύρω του και έγινε δεκτός από τα εύπορα στρώματα της πόλης: του εμπιστεύθηκαν τα πορτρέτα τους, ρόλο στον οποίο τον διαδέχθηκε αργότερα ο Πολύκλειτος Ρέγκος.

Αλλά όταν εμφανίστηκε ο Ρέγκος στο προσκήνιο, οι αστοί της Θεσσαλονίκης είχαν πλέον στραφεί προς την Αθήνα και από εκεί τα πράγματα σε όλους τους τομείς που μπορούσαν να ελεγχθούν, όπως είδαμε, βρίσκονταν, στις αρχές της δεκαετίας του '30, στο κλίμα της περίφημης «ελληνικότητας». Έτσι, ο Ρέγκος έγινε ο απόστολος αυτής της ελληνικότητας στη Θεσσαλονίκη, και εδώ έγκειται η διαφορά του ως προσωπογράφου της αστικής τάξης της από τον ακαδημαϊκό και πιο ουδέτερο Κεσσανλή. Εισάγει και κάτι από αυτήν την ιδεολογική άποψη στα πορτρέτα του, με αποτέλεσμα να προσαρτώνται στους εικονιζόμενους τυπολογικά χαρακτηριστικά πότε από τις βυζαντινές εικόνες και πότε από τα φαγιούμ, με τον τρόπο των ομόλογων του Ρέγκου στην Αθήνα, Κόντογλου, Βασιλείου, Τσαρούχη κ.ά.

Από τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '20 ώς το τέλος του πολέμου είναι λίγο υπερβολικό να μιλήσουμε για εξέλιξη των εικαστικών τεχνών στη Θεσσαλονίκη, επειδή συνέβη να ζήσουν σ' αυτήν τέσσερις-πέντε αξιόλογοι καλλιτέχνες. Μπορεί στο έργο του Πολύκλειτου Ρέγκου, του Νίκου Φωτάκι, του Γιώργου Παραλή και του Χρίστου Λεφάκη να υπάρχει η απεικόνιση της πόλης (στους πρώτους δύο περισσότερο), και μάλιστα με φανερή τη διάθεση όλων τους να αποκρυσταλλώσουν μια Θεσσαλονίκη που έμοιαζε μάλλον να απέρχεται, αλλά οι καλλιτέχνες αυτοί δεν διαφοροποιούνται από τους Αθηναίους ομότεχνούς τους ούτε στη θεματική ούτε στην τεχνοτροπία των έργων τους. Ο Φωτάκις κάνει μια ζωγραφική στην οποία η έμφαση βρίσκεται στον ιδεαλιστικό χαρακτήρα που της προσδίδει η εμμονή του να εκφράζεται μέσα από καμπυλόμορφα και μόνο συστήματα μορφών, ενώ οι Λεφάκης και Παραλής κινούνται σε πολύ συμβατικότερα πλαίσια, και ουσιαστικά δίνουν τον καλύτερο εαυτό τους πολύ αργότερα, μετά το 1958-1960. Έτσι, μπορούμε σχηματικά να πούμε ότι ο Ρέγκος ανήκει στο κλίμα της ελληνικότητας της



Εικ. 16. Ν. Κεσσανλής, *Προσωπογραφία της κυρίας Δεπάστα*, 1920-1930



Εικ. 17. Αλέξης Μπαρκόφ, *Γυμνό*, 1923

γενιάς του '30 κάπως πιο εμφατικά από όσο ο Φωτάκις και ο Παραλής, που δεν κάνουν τόσο πρόδηλες ελληνοκεντρικές αναφορές στο έργο τους. Ο Παραλής ανήκει στο ίδιο κλίμα, μόνο που στην περίπτωσή του δεν έχουμε τις απλουστευτικές κι εύκολες λύσεις της προσάρτησης τύπων που αντί να ανοίγουν τις προοπτικές του έργου τις περιορίζουν και τις φτωχαίνουν. Ο Φωτάκις ήταν ο πιο τολμηρός από όλους, αν λάβουμε υπόψη ότι χτίζει τους όγκους αντιρεαλιστικά και χρησιμοποιεί αρκετά τολμηρά χρώματα στα πιο πολλά έργα του. Το έργο του όμως συνολικά έχει έκδηλες ανισότητες, που ίσως αντανακλούν τα διάφορα ζενίθ και ναδίρ της κοσμοπολίτικης ζωής του, αντίθετα με τους υπόλοιπους, που ζούσαν χωρίς πολλές μετακινήσεις από τη Θεσσαλονίκη. Αυτή η τέχνη λοιπόν καταφάσκει στην κυρίαρχη ευαισθησία της ελληνικότητας που εκπορεύεται από την Αθήνα στη δεκαετία του '30 και ανήκει στην ιδεολογία των διανοούμενων Ελλήνων αστών του μεσοπολέμου. Όμως υπάρχει άραγε κάποια άλλη, παράλληλη χρονικά, αλλά διαφορετική, τεχνοτροπικά και ιδεολογικά, αντίληψη στη ζωγραφική της Θεσσαλονίκης;

Η περίπτωση του Αλέξανδρου Μπαρκόφ δίνει καταφατική απάντηση σ' αυτό το ερώτημα. Ένα πλήθος έργα του Μπαρκόφ, που έγιναν στη Θεσσαλονίκη ανάμεσα στο 1927 και το 1938, πείθουν για την ύπαρξη μιας καλλιτεχνικής έκφρασης έξω από τους προσανατολισμούς και την τεχνοτροπία της κυρίαρχης ευαισθησίας. Ο Μπαρκόφ ζωγράφιζε με λάδι, με νερομπογιές, και επίσης άφησε πολλά σχέδια με μολύβι ή και κάρβουνο σε χαρτί. Οι ζωγραφιές του από το 1923 στο Παρίσι (κυρίως ανθρώπινες μορφές) (εικ. 17) δείχνουν μια εκπληκτική κατοχή των εκφραστικών μέσων του εξπρεσιονισμού, με τις βίαιες παραμορφώσεις, τη γενικευτική απόδοση, τον ακαθόριστο χώρο ή τον καθορισμένο, με την ασφυκτική αίσθηση που επιβάλλει πάντοτε στον εικονιζόμενο. Όλα αυτά, που τα φέρνει ο Μπουζιάνης στην ελληνική ζωγραφική την ίδια, περίπου, εποχή, υπάρχουν ως καθοριστικά στοιχεία του έργου του Μπαρκόφ.

Στη Θεσσαλονίκη ο καλλιτέχνης ζωγρα-

φίζει γωνιές της πόλης, σκηνές του δρόμου, μνημεία και μνημειακά σπίτια, μ' έναν τρόπο που σχεδιαστικά και χρωματικά είναι αδιανόντος χωρίς το πέρασμα από τον εξπρεσιονισμό· αλλά η βιαιότητα των παραμορφώσεων, η προβολή του πάθους, της οργής και της αγωνίας στα εκφραστικά μέσα του Μπαρκόφ είναι απαράδεκτα πράγματα για την κοινωνία της Θεσσαλονίκης εκείνη την εποχή, και γι' αυτό ο καλλιτέχνης μένει στο περιθώριο. Ο Μπαρκόφ έζησε στη Θεσσαλονίκη σαν πραγματικά "καταραμένος" ζωγράφος, επειδή μια τέτοια ζωγραφική δεν πουλιότανε καθόλου ή πουλιότανε για ψίχουλα. Ενδεής, επιβίωνε χάρη στην ελεημοσύνη ενός-δυο ανθρώπων που ήταν εύποροι και του αγόραζαν έργα. Κατοικούσε σ' ένα άθλιο δωμάτιο του Καραβάν-Σαράι την εποχή —πριν γίνει δημαρχείο— που ήταν χώρος κατοικίας για φτωχούς εργένηδες. Αναρίθμητα έργα του Μπαρκόφ, που μέσα στον πόλεμο έφυγε για την Αθήνα (και πέθανε εκεί), υπάρχουν σε ιδιωτικές συλλογές στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Τα έργα αυτά αποτελούν εντυπωσιακό σώμα εξπρεσιονιστικής καλλιτεχνικής δημιουργίας στη διάρκεια του Μεσοπολέμου, που ολοκληρώνεται στη Θεσσαλονίκη. Στου Μπαρκόφ επομένως τη δημιουργία διασώζεται η μαρτυρία μιας ταραγμένης, ανήσυχης και ιδιαίτερα ευαίσθητης συνείδησης στη μακάρια και ποικιλοτρόπως ομφαλοσκοπούσα Θεσσαλονίκη της δεκαετίας του '30. Υπήρχε αυτή η φωνή που έλεγε με τον τρόπο της ότι κάτι δεν πάει καλά. Πράγματι, η Θεσσαλονίκη όδευε προς τον Μάη του '36, η Ελλάδα προς την 4η Αυγούστου και ο κόσμος προς τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Δεν θα προχωρήσω στη μεταπολεμική περίοδο, της οποίας καθοριστικό χαρακτηριστικό είναι η πληθωρική εισαγωγή της αμερικανικής κουλτούρας, που συνόδεψε τα δολάρια του σχεδίου Μάρσαλ σ' όλα τα επίπεδα και σ' όλους τους βαθμούς, από την τσιχλόφουσκα ώς την Ποπ Αρτ. Και δεν θα προχωρήσω επειδή μετά τον πόλεμο παρατηρείται ένας ριζικός αναπροσανατολισμός της ζωγραφικής στη Θεσσαλονίκη. Αυτόν μπορεί κανείς να τον δει κυρίως στον πολυσήμαντο διάλογο που αναπτύσσεται ανάμεσα στα αφηρημένα ρεύματα. Αναφέρω ενδεικτικά τους δύο καλλιτέχνες που βρίσκονται στους αντίποδες αυτού του διαλόγου: από τη μια τον Γιάννη, Σβορώνο, που από πρώιμα έργα στο κλίμα των ερωτικών σχεδίων του Πικάσο καταλήγει στην τεχνοκρατική καθαρότητα της Μεταζωγραφικής Αφαίρεσης· από την άλλη, τον Χρίστο Λεφάκη, που, ξεκινώντας από τα ιδεαλιστικά διδάγματα του Παρθένη, περνάει στις αγωνιώδεις υπόγειες διαδρομές του Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού. Αν δει κανείς και τη δημιουργία άλλων σύγχρονων ή νεότερών τους καλλιτεχνών, διαπιστώνει εύκολα ότι εκείνο το έργο από τα δύο που βρίσκεται μέσα στο κυρίαρχο ρεύμα της εποχής στην Ελλάδα είναι το έργο του Λεφάκη.

Εδώ θα ήθελα να επαναλάβω την αρχική θέση αυτού του κειμένου, ότι και μεταπολεμικά, όπως και παλιότερα, η ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη ενσωματώνεται στην εθνική ζωγραφική και δεν διαφοροποιείται από τη ζωγραφική στην Αθήνα παρά μόνον ποσοτικά. Φυσικά, τον τόνο τον δίνει αναπόφευκτα η Αθήνα, αφού εκεί υπάρχουν οι πολλές αίθουσες εκθέσεων, οι πολλοί αγοραστές έργων, τα ειδικά έντυπα, η μοναδική ώς το 1984 Σχολή Καλών Τεχνών της χώρας, και βεβαίως οι περισσότεροι καλλιτέχνες.

Και όσο η ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη μεταπολεμικά απογειώνεται, τόσο η αρχιτεκτονική που ζούμε μέσα της και γύρω της κάνει απανωτές αναγκαστικές προσγειώσεις, για να συντριβεί τελικά από την αντιπαροχή και τον εργολάβο στα τέλη της πρώτης μεταπολεμικής 20ετίας, όταν πια τα περισσότερα οικοδομήματα του εκλεκτικισμού έχουν κατεδαφιστεί, σηματοδοτώντας έτσι το τέλος μιας εποχής πολυχρωμίας για τη Θεσσαλονίκη και την αρχή μιας άλλης, με τακτοποιημένες όλες τις — ενοχλητικές και μη— ιδιαιτερότητες που συγκροτούσαν το πρόσωπο της πόλης στις αρχές του αιώνα και που αντιμετωπίστηκαν ακριβώς ως εκκρεμότητες προς τακτοποίηση. ■



Ένας από τους πιο χαρακτηριστικούς τόπους καταγραφής της κινηματογραφικής μνήμης της πόλης, το Μουσείο Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
© Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

των
ΛΙΝΑΣ ΜΥΛΩΝΑΚΗ
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών ΑΠΘ
και
ΓΙΑΝΝΗ ΓΚΡΟΣΔΑΝΗ
Δημοσιογράφου



1912-2012:
Ένας αιώνας κινηματογράφου στη Θεσσαλονίκη

Με ορμητήριο τη Θεσσαλονίκη ξεκινούν οι πρώτες κινηματογραφικές προβολές το 1903, ενώ σ' αυτήν δραστηριοποιούνται και οι πρώτοι κινηματογραφιστές, με πρωτεργάτες τους αδερφούς Μανάκια, λίγο μετά την απελευθέρωση της πόλης το 1912. Η πλούσια και πολυκύμαντη ιστορία της Θεσσαλονίκης πρωταγωνιστεί μαζί με τα τοπόσημα της πόλης ήδη από τα πρώτα κινηματογραφικά επίκαιρα, που παρουσιάζουν τα Κάστρα, τον Λευκό Πύργο και την προκυμαία του παλιού λιμανιού. Η Θεσσαλονίκη γίνεται ιδανικό φυσικό σκηνικό ή και σημείο αναφοράς της αφήγησης για πολλές ελληνικές και ξένες ταινίες, από τις αρχές του αιώνα μέχρι σήμερα. Η πόλη γίνεται καμβάς όπου στήνεται μια ιδιόμορφη κινηματογραφική γεωγραφία, που αλλάζει διάθεση και χαρακτήρα, εικόνες και συμβολισμούς: Η Θεσσαλονίκη των επικαίρων, του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, του Κανελλόπουλου και του Αγγελόπουλου, η Θεσσαλονίκη με τα μάτια των ξένων, η Θεσσαλονίκη που πρωταγωνιστεί στην αναπαράσταση της ιστορίας εντός της.

Εδώ λειτουργούν πολυτελή κινηματοθέατρα, αλλά και λαϊκές κινηματογραφικές αίθουσες, οι λεγόμενοι κινηματογράφοι β΄ προβολής, που θα μετεξελιχθούν στα συνοικιακά σινεμά της μεταπολεμικής πόλης, συγκεντρώνοντας το κοινό των λαϊκών οικογενειών. «Στα χειμερινά σινεμά της η προτηλεοπτική πόλη αράζει και αναστενάζει, καταφεύγει και διασκεδάζει, δίνει ραντεβού, φιλιέται, χαϊδεύεται και ερωτεύεται με τα είδωλα του ξένου και του ελληνικού κινηματογράφου, μορφώνεται, ενίοτε κοιμάται γλυκά, ροχαλίζει ή ονειρεύεται και ξυπνά για να εισχωρήσει στο άλλο «όνειρο»: στη «συνέχεια επί της οθόνης», ταξιδεύει σε ζούγκλες και ωκεανούς, σε πόλεις με ουρανοξύστες και σε χωριά με σαλούν, παρακολουθεί την ιστορία, όπως την καταγράφουν τα επίκαιρα και την παραμορφώνουν οι ταινίες του Χόλιγουντ και της Τσινετσιτά, μασουλάει μετά μανίας σπόρια, τρώει μέχρι και φαγητά της κατσαρόλας [...] πίνει γκαζόζες (και στέλνει τα μπουκάλια να "ρολάρουν" κάτω από τα καθίσματα),

Η Θεσσαλονίκη είναι μια πόλη με έντονη κινηματογραφική δραστηριότητα, μια πόλη που τρέφεται και καλλιεργεί την αγάπη της για τον φακό αλλά και εκτίθεται συχνά σ' αυτόν.

καπνίζει κρυφά ή φανερά, ψιθυρίζει ή μιλάει μεγαλόφωνα και ενοχλεί διαβάζοντας τους υποτίτλους (που δεν "πέφτουν" πάντοτε στον σωστό χρόνο...), σχολιάζοντας το έργο ή "προμαντεύοντας" την εξέλιξη της ταινίας (που έχει δει δύο και τρεις φορές)».[1]

Στη Θεσσαλονίκη γεννιέται η πρώτη κινηματογραφική λέσχη από την Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη» και τον Παύλο Ζάννα, που καλλιεργεί το κινηματογραφόφιλο κοινό της πόλης, το οποίο αργότερα θα αποτελέσει το κοινό του Β΄ εξώστη και των φοιτητικών κινηματογραφικών λεσχών και θα δραστηριοποιηθεί στην ίδρυση σημαντικών περιοδικών κινηματογραφικής κριτικής και διαλόγου (***Οθόνη, Τσόντα, Κινηματογραφικά Τετράδια***).

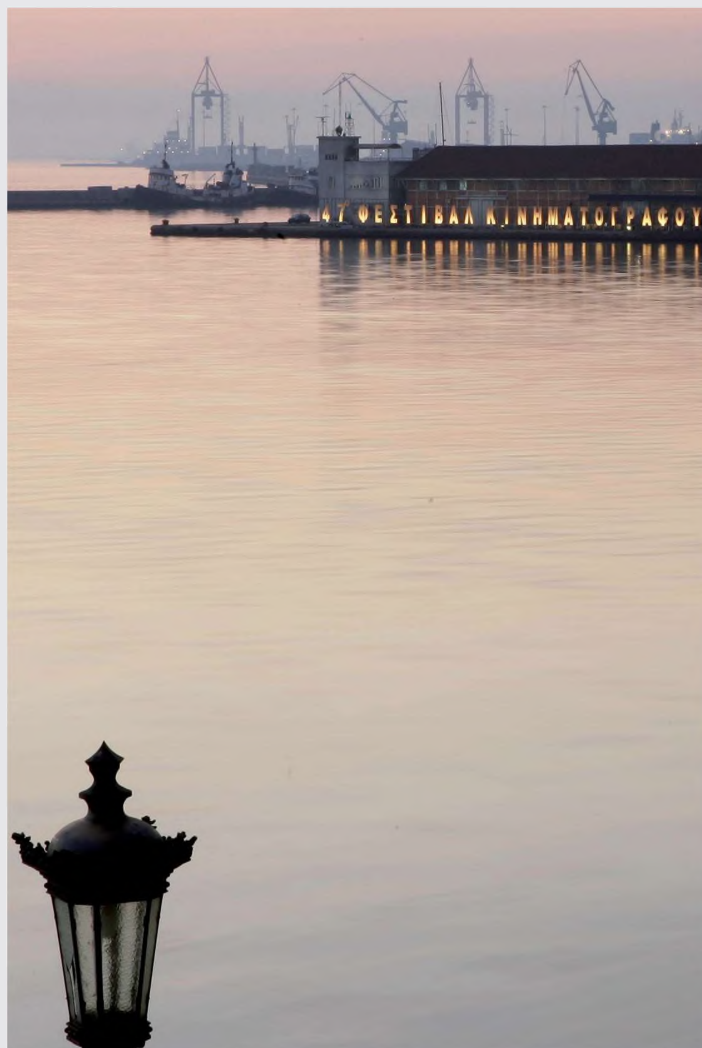
Η προνομιακή θέση της Θεσσαλονίκης στον κινηματογράφο εξελίσσεται διαρκώς, εντός και εκτός κινηματογραφικού κάδρου. Πολλοί άνθρωποι του κινηματογράφου (σκηνοθέτες, ηθοποιοί, παραγωγοί) έλκουν την καταγωγή τους από την πόλη και μετουσιώνουν στην οθόνη τη σχέση τους μ' αυτήν (χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Τάκης Κανελλόπουλος). Άλλοι πάλι εδραιώνουν στενές σχέσεις με το φωτογενές τοπίο της και την αξιοποιούν στις κινηματογραφικές τους αναφορές (ξεχωριστή περίπτωση ο πρόσφατα χαμένος Θόδωρος Αγγελόπουλος).

Η Θεσσαλονίκη είναι μια πόλη που πρωτοστατεί στα κινηματογραφικά δρώμενα, καθώς εμπνέει και εμπνέεται διαρκώς από το σινεμά, σε μια σχέση που εδραιώνεται μεταπολεμικά, με αποκορύφωμα την ίδρυση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης — του πρώτου και μεγαλύτερου κινηματογραφικού θεσμού πανελλαδικά. Από τη Θεσσαλονίκη ξεκινούν και τα πρώτα free press κινηματογραφικά περιοδικά (***Εξώστης, Fix Carré, Παράλλαξη***), που θα αλλάξουν τη φυσιογνωμία του έντυπου Τύπου και θα επηρεάσουν καθοριστικά την εγχώρια κινηματογραφική παραγωγή.

Η διεθνοποίηση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το 1992 θα διευρύνει την κινηματογραφική ταυτότητα της πόλης, ενώ η ανάδειξή της σε Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης το 1997 θα της παράσχει περισσότερες και καλύτερες αίθουσες, καθώς και ένα Μουσείο Κινηματογράφου. Από το 2004 η Θεσσαλονίκη θα γίνει επίκεντρο της κινηματογραφικής εκπαίδευσης, με την ίδρυση του πρώτου πανεπιστημιακού Τμήματος Κινηματογράφου, στη Σχολή Καλών Τεχνών του ΑΠΘ.

Η επέτειος για τον εορτασμό των 100 χρόνων από την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης αποτελεί ιδανική ευκαιρία για την ξεχωριστή ανάδειξη του ζητήματος «κινηματογράφος και Θεσσαλονίκη», που αναπτύσσεται διαχρονικά σε διάφορες θεματικές παραλλαγές, διατηρώντας πάντα ζωντανή τη σχέση της πόλης με το σινεμά.

Για τον σκοπό αυτό, τα τέσσερα επετειακά τεύχη του ***Θεσσαλονικέων Πόλις***, που θα εκδοθούν στη διάρκεια του 2012, θα συμπεριλάβουν ξεχωριστό αφιέρωμα με τίτλο «Κινηματογράφος και Θεσσαλονίκη», με άρθρα τα οποία θα περιστραφούν γύρω από τις θεματικές που προαναφέρθηκαν. ■



Το λιμάνι της Θεσσαλονίκης στο "κάδρο" του 47ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου.
© Motionteam - Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

1. Βλ. Γ. Αναστασιάδης. *Σινεμά ο παράδεισος: Οι κινηματογράφοι της Θεσσαλονίκης που άφησαν εποχή*. Θεσσαλονίκη, Ιανός 2000, σ. 13-14.

της **ΛΙΝΑΣ ΜΥΛΩΝΑΚΗ**
Ιστορικού κινηματογράφου
Δρ. Κινηματογραφικών Σπουδών Α.Π.Θ.

Κινηματογραφικά βλέμματα της μνήμης

100 χρόνια κινηματογραφικής μνήμης στη Θεσσαλονίκη

Πώς ο κινηματογράφος γίνεται μνήμη, προσωπικές αναμνήσεις αλλά και συλλογική συνείδηση στη Θεσσαλονίκη του 2012; Και πώς, 100 χρόνια μετά την απελευθέρωση της πόλης, στον αιώνα του κινηματογράφου, αυτή η μνήμη ταξιδεύει, χάνεται, αλλάζει ή μεταμορφώνεται, επιβιώνει ή απορρίπτεται, επιλέγεται και αναδεικνύεται για να αποκρυσταλλωθεί εν τέλει σε ιστορία; Τι θυμάται και τι αποσιωπά η μνήμη για τον κινηματογράφο; Ποια κινηματογραφικά ίχνη θα ακολουθήσουν οι σύγχρονοι ιστορικοί ερευνητές για να μετουσιώσουν σε ιστορική καταγραφή τις ταινίες, τα πρόσωπα, τους δημιουργούς, το κοινό και τα σινεμά της Θεσσαλονίκης, μιας πόλης πολλαπλά κινηματογραφημένης, αλλά και βαθύτατα κινηματογραφικής;

Ο αιώνας συγκρότησης της συλλογικής μνήμης για την ιστορία της Θεσσαλονίκης των 100 χρόνων, από το 1912 μέχρι σήμερα, υπήρξε αδιαμφισβήτητα κινηματογραφικός. Ένας αιώνας ιστορίας της πόλης που συμπορεύτηκε με την ιστορία του κινηματογράφου δεν θα μπορούσε παρά να εμπεριέχει έντονες κινηματογραφικές αναμνήσεις, που καλλιέργησαν και συνδιαμόρφωσαν την πολιτισμική ταυτότητα της Θεσσαλονίκης.

Η αναδρομή στο κινηματογραφικό παρελθόν της Θεσσαλονίκης, που υπαγορεύει η επέτειος του 2012, ανασύρει στην επιφάνεια κάθε λογής αναμνήσεις. Εικόνες και ιστορίες οι οποίες δεν περιορίζονται μόνο στις ταινίες που γυρίστηκαν στη Θεσσαλονίκη. Η κινηματογραφική μνήμη αφορά εξίσου πρόσωπα, χώρους και θεσμούς, σύμβολα, αισθήσεις, συναισθήματα και συμπεριφορές που γέννησε και ανέπτυξε ο κινηματογραφικός πολιτισμός της πόλης.

Η μνήμη άλλωστε είναι εξ ορισμού βαθύτατα συναισθηματική. Αντίθετα με την ιστορία, όπου επικρατεί η λογική, η μνήμη προτάσσει το συναίσθημα, το βίωμα και την εμπειρία, διεκδικώντας το παρελθόν με τον δικό της, ξεχωριστό, νοσταλγικό τρόπο. «Η μνήμη εκδηλώνει την αγάπη σ' αυτό που έφυγε, αλλά και τη συνείδηση ότι αυτό δεν μπορεί να επιστρέψει.»[1]

Τα επίκαιρα

Στο πέρασμα του χρόνου η κινηματογραφική μνήμη της Θεσσαλονίκης αλλάζει μορφές και είδη, πομπούς και δέκτες. Άλλοτε υλική και άλλοτε άυλη, άλλοτε σαφής και άλλοτε απροσδιόριστη και μακρινή, εξυφαίνει το πολυσυλλεκτικό προφίλ μιας πόλης που αγάπησε τον κινηματογράφο και ταύτισε την ιστορία της μαζί του.

Η κινηματογραφική μνήμη της πόλης αναδύεται στις πρώτες ταινίες επικαίρων, τα λεγόμενα ζουρνάλ, που γυρίζονται κατά την ταραγμένη περίοδο πριν από τους Βαλκανικούς Πολέμους από Έλληνες και ξένους κινηματογραφιστές. Την αρχή κάνουν οι αδερφοί Μανάκια, οι πρωτοπόροι κινηματογραφιστές των Βαλκανίων, που κινηματογραφούν την επίσκεψη του Σουλτάνου Μεχμέτ του Ε΄ στη Θεσσαλονίκη και στο Μοναστήρι το 1911.[2]

1. Α. Λιάκος. *Αποκάλυψη: Ουτοπία και Ιστορία. Οι μεταμορφώσεις της ιστορικής συνείδησης*. Αθήνα, Πόλις 2011, σ. 372.
2. Φ. Λαμπρινός. *Ισχύς μου η αγάπη του φακού. Τα κινηματογραφικά επίκαιρα ως τεκμήρια της Ιστορίας (1895-1940)*. Αθήνα, Καστανιώτης 1993, σ. 106-110.



Το κινηματοθέατρο «Παλλάς» στην παραλία.
© Από το βιβλίο του Κ. Τομανά *Οι κινηματογράφοι της παλιάς Θεσσαλονίκης 1895-1944*. Θεσσαλονίκη, Νησίδες 1993

Ο φακός των επικαίρων παρακολουθεί και καταγράφει την πόλωση του Εθνικού Διχασμού, τις διαμάχες βενιζελικών και βασιλικών, στη δίνη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου και της επερχόμενης Μικρασιατικής Καταστροφής. Ο Ούγγρος οπερατέρ των Ανακτόρων Ζοζέφ Χεπ κινηματογραφεί τη θριαμβευτική είσοδο του ελληνικού στρατού και του βασιλιά Γεωργίου Α΄ στη Θεσσαλονίκη, στις 26 Οκτωβρίου του 1912, διασώζοντας μια σημαντική ιστορική στιγμή της πόλης.

Τα επίκαιρα εναλλάσσονται ανάμεσα σε στρατιωτικές παρελάσεις, βασιλικές κηδείες και θρησκευτικές τελετές, πραγματοποιώντας συχνές και σύντομες στάσεις στην καθημερινότητα των πολιτών και των στρατιωτών, για να αποφορτίζεται η ένταση. Η απόβαση των συμμαχικών στρατευμάτων της Αντάντ στη Θεσσαλονίκη το 1915 και η εγκατάστασή τους στα περίχωρα της πόλης για την κατασκευή οχυρωματικών έργων πρωταγωνιστούν στα επίκαιρα, ενώ δίνουν ζωή στους νεοσύστατους κινηματογράφους της πόλης, που προβάλλουν ξένες ταινίες για τους συμμάχους.

Έντονες όσο και δραματικές είναι οι κινηματογραφικές μνήμες της μεγάλης πυρκαγιάς του 1917, που κατέστρεψε το μεγαλύτερο μέρος της παλιάς Θεσσαλονίκης. Έλληνες οπερατέρ, πιθανότατα οι αδερφοί Μανάκια,[3] αποτυπώνουν σε ζουρνάλ σκηνές από το χρονικό της καταστροφής, που αλλάζει άρδην τη φυσιογνωμία της πόλης.

Οι πρώτοι κινηματογράφοι

Η κινηματογραφική μνήμη της Θεσσαλονίκης γεννιέται στους πρώτους κινηματογράφους της πόλης, χειμερινούς και υπαίθριους, που αρχικά λειτουργούν συμπληρωματικά με άλλου είδους θεάματα (συναυλίες, παραστάσεις θιάσων, θέατρο βαριετέ). Ο κινηματογράφος εγκαθιδρύεται πολύ νωρίς στην καθημερινότητα των Θεσσαλονικέων και γίνεται αγαπημένη συνήθεια για όλες τις κοινωνικές τάξεις και όλες τις εθνότητες.[4] Ήδη από το 1903 η πόλη διαθέτει τον πρώτο χειμερινό κινηματογράφο στην Ελλάδα, το «Ολύμπια», στην παλιά παραλία, ενώ από το 1913 στον κήπο του Λευκού Πύργου, όπου επί πενήντα χρόνια χτυπά «η καρδιά της κοσμικής, πολιτικής και καλλιτεχνικής ζωής της Θεσσαλονίκης»,[5] λειτουργεί υπαίθριος κινηματογράφος, που προσελκύει την αριστοκρατία της πόλης, τους αξιωματούχους του στρατού και τους πλούσιους επισκέπτες.

Στον Μεσοπόλεμο η Θεσσαλονίκη ζει σε έντονα κινηματογραφικούς ρυθμούς. Οι εφημερίδες δημοσιεύουν συστηματικά διαφημίσεις των αριστοκρατικών κινηματογράφων της πόλης, όπως το «Πατέ», το «Παλλάς», τα «Διονύσια», το «Μόντερν», που διαθέτουν πολυτελείς αίθουσες με βελούδινα καθίσματα και περίτεχνη διακόσμηση, και βρίσκονται κυρίως στο κέντρο και στην παραλία της πόλης, αλλά και παραστάσεις στα σινεμά β΄ προβολής, όπως το «Σπλέντιντ», το «Ολύμπια» και το «Αττικόν», που απευθύνονται στο λαϊκό, οικογενειακό κοινό.[6]

3. Α. Ρούβας και Χ. Σταθακόπουλος. *Ελληνικός κινηματογράφος. Ιστορία-Φιλμογραφία-Βιογραφικά.* Α΄ Τόμος, 1905-1970, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2005, σ. 19.
4. Ν. Θεοδοσίου. *Στα παλιά τα σινεμά: Το χρονικό των κινηματογράφων στην Ελλάδα.* Αθήνα, Finatec 2000.
5. Ο Κήπος και το Θέατρο του Λευκού Πύργου λειτούργησαν από το 1906 έως το 1956, οπότε και κατεδαφίστηκαν. Βλ. Χ. Ζαφείρης. *Η μνήμη της πόλης. Η Θεσσαλονίκη τον 19ο και τον 20ό αιώνα.* Αθήνα, Γνώση 2007, σ. 32-33.
Γ. Γκροσδάνης. «Οι σκοτεινές αίθουσες της μνήμης», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τεύχος 15 (38), Δεκέμβριος 2011, σ. 48-51.
6. Γ. Γκροσδάνης. "Οι σκοτεινές αίθουσες της μνήμης. Θεσσαλονικέων Πόλις", Τεύχος 15 (38), Δεκέμβριος 2011, σ. 48-51.

Κοινό και παραγωγοί

Η παρακολούθηση μιας ταινίας αποτελεί ιεροτελεστία για τις λαϊκές οικογένειες, που περνούν ατέλειωτες ώρες στους κινηματογράφους, το φθηνότερο μέσο ψυχαγωγίας εκείνη την εποχή.[7] Το κοινό παρακολουθεί αμερικανικές και ευρωπαϊκές ταινίες του βωβού κινηματογράφου, μελοδράματα, πολεμικά και κωμωδίες, με τους διάσημους αστέρες του σινεμά, αλλά και τις πρώτες βωβές ελληνικές ταινίες με γνωστούς πρωταγωνιστές. Οι κινηματογραφικές αίθουσες είναι ένας οικείος χώρος, που συχνά φιλοξενεί και άλλες πολιτιστικές εκδηλώσεις: σε έναν από τους πιο θρυλικούς κινηματογράφους της Θεσσαλονίκης, τα «Διονύσια», στην Αγίας Σοφίας, πραγματοποιείται η ομιλία του μεγάλου ποιητή Κωστή Παλαμά τον Δεκέμβριο του 1927, σε μια τιμητική εκδήλωση του Δήμου Θεσσαλονίκης.

Οι μνήμες από τον κινηματογραφικό πολιτισμό της Θεσσαλονίκης δεν εξαντλούνται στις μαζικές εμπειρίες θέασης, αλλά επεκτείνονται και στη —βραχύβια— κινηματογραφική παραγωγή. Μια εμβληματική φιγούρα του υποκόσμου της Θεσσαλονίκης, ο διαβόητος λήσταρχος Γιαγκούλας, γίνεται αφορμή να ιδρυθεί η πρώτη κινηματογραφική εταιρεία στη Θεσσαλονίκη το 1928. Τρία χρόνια μετά τον θάνατο του πραγματικού Γιαγκούλα από πυρά αστυνομικών, μια παρόμοια φυσιογνωμία και η συμμορία της πραγματοποιούν πανηγυρική είσοδο στα τείχη της πόλης. Έντρομος περαστικός καταγγέλλει την επανεμφάνιση του Γιαγκούλα στην αστυνομία, η οποία σύντομα διαπιστώνει ότι δεν συντρέχουν λόγοι ανησυχίας, διότι πρόκειται για ηθοποιούς σε κινηματογραφικό γύρισμα.

Στη Θεσσαλονίκη ντόπιοι επιχειρηματίες φιλοδοξούν να καταστήσουν την πόλη «Χόλιγουντ του Βορρά»,[8] γυρίζοντας ταινία για τη ζωή του φημισμένου λήσταρχου, σε σενάριο και σκηνοθεσία του Δημήτρη Καμινάκη.[9] Οι νωπές μνήμες της εγκληματικής δράσης του Γιαγκούλα όμως θα ανακόψουν τις φιλοδοξίες της εταιρείας παραγωγής, που θα κλείσει άδοξα την καριέρα της, γυρίζοντας μόλις δύο ταινίες —***Ο λήσταρχος Γιαγκούλας*** και ***Ο Αλή Πασάς***—, οι οποίες δεν έχουν διασωθεί.



Η Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών το 1975, στη διάρκεια του 4ου Διεθνούς Φεστιβάλ Κινηματογράφου, μιας πρώτης απόπειρας διεθνοποίησης του θεσμού του Φεστιβάλ στη Θεσσαλονίκη. © Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

7. Δ. Ορφανουδάκης. *Ο κινηματογράφος στην Ελλάδα: Ένας αιώνας αρχιτεκτονική του κινηματογράφου*. Αθήνα: Ιδιωτική έκδοση, 1988, σ.35
8. M. Mazower. *Salonica, city of ghosts. Christians, Muslims and Jews 1430-1950*. London: Harper Perennial, 2005, σ. 385-386.
9. Α. Ρούβας και Χ. Σταθακόπουλος. *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Ό.π., σ. 27.



Θεατές κατά τη διάρκεια προβολής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου
© Αρχείο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Οι μεταπολεμικές αίθουσες

Η γοητεία και η θαλπωρή της κινηματογραφικής αίθουσας ακολουθεί τη Θεσσαλονίκη και μεταπολεμικά. Μετά την Κατοχή και τον Εμφύλιο, όταν οι κινηματογράφοι περιορίζουν τις προβολές ή επιτάσσονται για την ψυχαγωγία των κατοχικών στρατευμάτων, το σινεμά επιστρέφει στην καθημερινότητα ως παλιά, λατρεμένη συνήθεια. Το κοινό, λαϊκό και πολυπληθές, συρρέει στους κινηματογράφους για να δει χολυγουντιανό κινηματογράφο, αλλά και τούρκικα και ινδικά μελοδράματα, παρακολουθώντας με ένα εισιτήριο δύο προβολές. Έτσι, διαμορφώνεται μια γενιά θεατών που βρίσκει στον κινηματογράφο φθηνή διασκέδαση, καθώς και διέξοδο από τα προβλήματα της καθημερινότητας.

Η αίσθηση της φαντασιακής απόδρασης και η εμπειρία της συλλογικής θέασης που προσφέρει ο κινηματογράφος διασταυρώνονται με τους χώρους της μνήμης στα σινεμά της πλατείας Αριστοτέλους, της πάλαι ποτέ πλατείας των κινηματογράφων. Έναν «χώρο ονείρου ακόμη και για όσους δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να επισκεφθούν διαδοχικά τους κινηματογράφους της και προτιμούσαν τα καθίσματα στα γύρω ζαχαροπλαστεία»·[10] έναν χώρο της μνήμης που μαζί με πολλούς όμοιούς του συνθέτουν την κινηματογραφική γεωγραφία της Θεσσαλονίκης.

Η «Τέχνη» και το Φεστιβάλ Κινηματογράφου

Η ίδρυση της Μακεδονικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» στη Θεσσαλονίκη το 1951 και η δημιουργία της Κινηματογραφικής Λέσχης από τον Παύλο Ζάννα αποτελούν σχολή για τους νεαρούς θεατές, που συγκροτούν το πρώτο σινεφίλ κοινό. Η «Τέχνη», σε συνεργασία με την Κινηματογραφική Λέσχη Αθηνών, διαπαιδαγωγούν κινηματογραφικά το κοινό της Θεσσαλονίκης, συστήνοντας μεγάλους σκηνοθέτες και σπουδαίες δημιουργίες με κυριακάτικες προβολές, αρχικά στον κινηματογράφο «Μακεδονικόν» (1955-1957), αργότερα στον «Αλέξανδρο» (1957-1962) και στο «Αελλώ» (1962-1967).[11] Το μηνιαίο περιοδικό της «Τέχνης» διαμορφώνει παράδοση στην κινηματογραφική κριτική, που δίνει τη σκυτάλη στα κινηματογραφικά περιοδικά της πόλης (***Οθόνη***, ***Τσόντα***, ***Κινηματογραφικά Τετράδια***) και, πολύ αργότερα, στα πρώτα free press (***Εξώστης***, ***Φιξ Καρέ***, ***Παράλλαξη***). Ταυτόχρονα, η «Τέχνη» θέτει τα θεμέλια για τη δημιουργία του πιο αντιπροσωπευτικού θεσμού της πόλης: του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που ιδρύεται με πρόταση της «Τέχνης» από τη Διεθνή Έκθεση Θεσσαλονίκης το 1960.

Το Φεστιβάλ διαλαμβάνει κεντρικό ρόλο στη

10. Γ. Αναστασιάδης και Ε. Χεκίμογλου. *Η μάχη της μνήμης*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1997. Αναφέρεται στο Γ. Αναστασιάδης. *Σινεμά ο παράδεισος. Οι κινηματογράφοι της Θεσσαλονίκης που άφησαν εποχή*. Θεσσαλονίκη: Ιανός, 2000, σ. 193.
11. Γ. Αναστασιάδης. *Σινεμά ο παράδεισος*. Ό.π., σ. 142.
12. T. Lee. "Festival, City, State: Cultural Citizenship at the Thessaloniki International Film Festival". Στο: Jeffrey Ruoff (ed). ***Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals***. St Andrews University, σ. 5 (υπό έκδοση).
13. Α. Λιάκος. ***Αποκάλυψη***, *Ουτοπία και Ιστορία*. Ό.π., σ. 367.



Ο διάσημος Β΄ Εξώστης, το απαιτητικό σινεφίλ κοινό που άφησε ανεξίτηλα τα ίχνη του στην κινηματογραφική μνήμη της Θεσσαλονίκης.

συλλογική μνήμη για τον κινηματογράφο, αφού διατρέχει σχεδόν μισό αιώνα της σύγχρονης ιστορίας της πόλης. Ξεκινά ως Εβδομάς Ελληνικού Κινηματογράφου, ένα πανόραμα ελληνικών ταινιών με τοπική εμβέλεια και καταλυτική σημασία για την ανάπτυξη της εγχώριας κινηματογραφίας, για να καταλήξει, μετά από διαρκείς μετασχηματισμούς, σε θεσμό διεθνούς σπουδαιότητας (από τη διεθνοποίησή του το 1992), κατακτώντας τη θέση του στο παγκόσμιο δίκτυο των κινηματογραφικών φεστιβάλ.

Στα 52 χρόνια της αδιάλειπτης παρουσίας του, το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης είναι ένα ταξίδι της μνήμης, άρρηκτα συνδεδεμένο με την πολιτισμική ταυτότητα και την ιστορία της πόλης. «Ισορροπώντας ανάμεσα στον τοπικό, εθνικό, περιφερειακό και διεθνή χαρακτήρα του, το Φεστιβάλ καθρεφτίζει την ίδια την πόλη της Θεσσαλονίκης, μια πόλη που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον επαρχιωτισμό και στον κοσμοπολιτισμό.»[12]

Η ανάκληση της μνήμης: Μια νοσταλγική ουτοπία;

Ο κατάλογος της κινηματογραφικής μνήμης της Θεσσαλονίκης είναι μακροσκελής, αφού περιλαμβάνει πληθώρα προσώπων, αναμνήσεων, τόπων, αισθήσεων και συμπεριφορών. Η επέτειος του 2012 γίνεται αφορμή για να αναφερθούν κάποιοι από τους πλέον χαρακτηριστικούς σταθμούς της μνήμης, ενδεικτικά και όχι εξαντλητικά. Η επετειακή χρονιά είναι ωστόσο δηλωτική του νοσταλγικού και συναισθηματικού χαρακτήρα που διαλαμβάνει η μνήμη, προκειμένου να ανασυγκροτήσει το παρελθόν σε παρόν και να το αναπαραστήσει.

Η επέτειος του 2012 αναδεικνύει επίσης την προνομιακή θέση του κινηματογράφου ως εργαλείου μετάδοσης της πολιτισμικής μνήμης, η οποία, ως «ουτοπική αναζήτηση του παρελθόντος», ανακαλεί τις νησίδες οικειότητας του παρελθόντος και γίνεται η ίδια μια νέα μορφή συνείδησης.[13] Ταυτόχρονα, υπενθυμίζει σε όλους ότι η μνήμη είναι βαθύτατα πολιτική. Έτσι, η κινηματογραφική μνήμη της Θεσσαλονίκης αποκτά σημασία και γίνεται αντιληπτή όχι μόνο ως διάσπαρτες αναμνήσεις μιας νοσταλγικής ουτοπίας, αλλά και ως ένας καταστατικός χάρτης της πολιτισμικής ταυτότητας της πόλης και της δυναμικής της. ■

Ευχαριστούμε το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης και, ιδιαίτερα, την κ. Άννα Μηλώση για την ευγενική παραχώρηση φωτογραφικού υλικού από το ψηφιακό αρχείο του Φεστιβάλ για τις ανάγκες του άρθρου.



Τετάρτη, 28 Δεκεμβρίου 2011. Η Κίτσα Αθυρίδου με το πορτραίτο του πατέρα της. Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

του **ΑΡΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**
Αρχιτέκτονα

Ιχνηλατώντας τις μνήμες ενός αιώνα Ανθρώπινες ιστορίες

Κίτσα Αθυρίδου «Υποδέχθηκα τον Κωνσταντίνο το ’12»

Γεννημένη στη Θεσσαλονίκη, "πάτησε" τα εκατό τον περασμένο Αύγουστο. Τα γενέθλιά της σχεδόν συμπίπτουν με τα εκατό χρόνια της Θεσσαλονίκης στην ελληνική επικράτεια. Η παιδική, η εφηβική της ηλικία και η νεότητά της είναι ζωντανές στη μνήμη της και στις αφηγήσεις της, χωρίς αποχρώσεις νοσταλγίας. Αντίθετα, της φέρνουν κέφι και χαμόγελο, η συναίσθηση της ηλικίας δεν την βαραίνει, θα 'λεγε κανείς πως ίσως της δημιουργούν μιαν αίσθηση υπεροχής. Σαν να 'χει νικήσει εκείνη τον αιώνα και να είναι έτοιμη για τη μάχη του επόμενου. Και με την μπιρίτσα που μοιράζεται μαζί μας, παίρνουμε μια γεύση από την τόσο παρελθούσα για μας προπολεμική Θεσσαλονίκη αλλά, αντίθετα, τόσο παρούσα δική της.

Με κρατούσανε στην αγκαλιά, ήμουν δεκατεσσάρων μηνών, έβρεχε. Και μου δώσανε μια σημαιούλα να κουνάω καθώς έμπαινε ο ελληνικός στρατός στην πόλη. Τον Οκτώβριο του 1912. Είχα γεννηθεί τον Αύγουστο του ’11. Φυσικά, αυτά μου τα λέγανε όταν μεγάλωσα, δεν είναι δυνατόν να τα θυμάμαι, αλλά θυμάμαι τόσα άλλα...

Την ακούω συγκλονισμένος τη γιαγιά Κίτσα, όπως τη λένε στην οικογένειά της, ζωντανό φορέα μνήμης ενός πλήρους αιώνα, που συμπίπτει με την εκατονταετία της ελληνικής Θεσσαλονίκης. Άκουγα επί χρόνια για την υπερήλικα κυρία Αθυρίδου και απολάμβανα τις περιγραφές και τις ιστορίες για ένα άτομο πνευματώδες, κοινωνικό και κυριαρχικό στην ευρύτερη οικογένεια. Με δέχτηκε μετά χαράς για μια συνομιλία όταν θέλησα να τη γνωρίσω, και ίσως να διερευνήσω την αίσθηση της πόλης μας μέσα από τα παιδικά μάτια κάποιου που την έζησε σ’ εκείνη την περίοδο της μετάβασής της από την οθωμανική της εποχή στην εδραίωση του ελληνικού μέλλοντος. Όσο και αν τα εκατό χρόνια της ηλικίας της εντυπωσιάζουν ως σπάνιο φαινόμενο, άλλο τόσο η άμεση επαφή μαζί της υπενθυμίζει πόσο, εν τέλει, βραχύ μπορεί πράγματι να είναι το διάστημα μιας εκατονταετίας, πόσο πράγματι μπορεί να το "χωράει" ο νους μας και πόσο η συναίσθηση αυτή του χρόνου μπορεί ίσως να συμβάλει στο να ξανασταθμίσουμε τα πραγματικά μας μέτρα.

Ο πατέρας μου ήρθε από την Κωνσταντινούπολη το ’5. Ευστράτιος Αβαρόπουλος, ποτοποιός. Είχανε το εργοστάσιο στο Σταυροδρόμι στο Πέρα, τέσσερα αδέλφια, τα δύο ήρθαν εδώ, τα δύο μείνανε εκεί μαζί με τον παππού μου. Παντρεύτηκε τη μάνα μου, που ήταν από το Μπλάτσι της Κοζάνης, τη Βλάστη, το ’10, κι εμένα με κάνανε το ’11. Την αδελφή μου, την Άννα Κωφού, την επόμενη χρονιά, το ’12 — η μικρή φέτος είναι 99 (μήπως τελικά αυτές οι ηλικίες δεν είναι και τόσο σπάνιες;).

Μέναμε στο Πυροσβεστείο, στον μαχαλά Ακσά Μιτζίτ, εκεί που είναι τώρα η Πρίγκιπος Νικολάου, στην Απελλού μέναμε. Ήταν αλλιώς βέβαια οι δρόμοι τότε. Και το μαγαζί του μπαμπά μου ήταν κάτω στην αγορά, αρχικά στη Βουλγαροκτόνου, δίπλα στο [μέγαρο] *Στάιν, αργότερα από την άλλη μεριά της πλατείας, στο ισόγειο του ξενοδοχείου «Μπρίστολ», στην Κατούνη. Εκεί έφτιαχνε ούζο και κρασιά, εμπορεύονταν χοντρικά, δεν είχε λιανική. Μεγάλη πελατεία βέβαια είχε και από τους Αγγλογάλλους, που εκείνα τα χρόνια ήταν πολυάριθμοι.*



Κίτσα Αθυρίδου, *Τοπίο της Βρετάνης*, λάδι σε καμβά,1953

Οι δύο μικρές αδελφές λοιπόν μεγαλώνανε εδώ, στο κέντρο της Θεσσαλονίκης, όπου τα σπίτια και οι δρόμοι ήταν αλλιώς αλλά όπου και ο κόσμος ήταν αλλιώς, ο πληθυσμός ήταν ακόμη διαφορετικός σε σύνθεση, οι Τούρκοι ακόμη δεν είχανε φύγει.

Και βεβαίως οι Εβραίοι ήταν οι πιο πολλοί. Η μαμά μου μιλούσε πολύ καλά τα τούρκικα και είχε πολλές φιλενάδες Τουρκάλες, που έρχονταν συχνά στο σπίτι και εμάς μας αγαπούσαν πολύ. Όταν φύγαμε από την Απελλού και κάναμε σπίτι στη Μιαούλη, μας έστελνε η μαμά μου να τις ρωτήσουμε: «γιουμουρτά βαν;», «έχετε αυγά;». Γιατί είχανε κότες στις αυλές τους στο Ακσά Μιτζίτ και μας έδιναν φρέσκα αυγά. Και μετά, όταν ήμουν εγώ στα έξι κι η αδελφή μου πέντε και πάθαμε κοιλιακό τύφο και είχαμε κι οι δυο σαράντα πυρετό για σαράντα μέρες, έρχονταν στο σπίτι και έφερναν πάγο —τότε δεν είχαμε παγάκια και ψυγεία—, για να τον σπάσουνε και να μας κάνουνε κρύο μπάνιο σε μια μπανιέρα μέσα στο δωμάτιο, και να πέσει η θερμοκρασία μας, και μας φροντίζανε σαν παιδιά τους. Εγώ τότε από την ασθένεια έχασα την όρασή μου — ο γιατρός ο Χαραμής στην Αθήνα είχε πει «αυτό το κορίτσι δεν θα βγάλει ποτέ τα γυαλιά». Η αδελφή μου έχασε όλα της τα μαλλιά, ήταν σαν αγόρι, της φορέσανε και αγορίστικα ρούχα. Μας πήγανε πρώτα στο σανατόριο στο Ασβεστοχώρι και μετά στο Χαλάνδρι —είχε κι εκεί ένα καλό σανατόριο— τρεις μήνες για θεραπεία. Το φως μου το ξαναβρήκα με γυαλιά και με τα χρόνια, όταν πια έγινα δώδεκα. Αργότερα, με την ανταλλαγή των πληθυσμών, όταν φύγανε οι Τουρκάλες, υπήρξε μεγάλη συγκίνηση, τις αγαπούσαμε και μας αγαπούσαν. Με άλλους Τούρκους επίσης σχετίζονταν λόγω δουλειάς ο μπαμπάς μου κάτω στην αγορά, αλλά πιο πολύ ακόμα με Εβραίους, με τους οποίους είχαμε πολλές φιλίες, και με Εβραίους και με Ντονμέδες, με τις Εβραίισες παίζαμε πολύ στη Μιαούλη, εκεί που είναι το σχολείο «Κοραής» μένανε Ντονμέδες.

Τότε περίπου είναι και η εποχή της πυρκαγιάς.

Ήμασταν με τη μητέρα μας στον Λουτρό, στο Ιζλά Χανέ, εκεί που είναι το σπίτι του Ατατούρκ και, μόλις βγήκαμε, βλέπουμε καπνούς και φωτιά από τη μεριά του Αγίου Δημητρίου. Κατηφορίσαμε γρήγορα στο σπίτι στην Απελλού, που ευτυχώς τελικά δεν κάηκε, η φωτιά πέρασε απέξω. Ήρθανε μεγάλα φορτηγά αυτοκίνητα, στρατιωτικά, και μας πήρανε με τα στρώματα και τα παπλώματα και τα συρτάρια και μας πήγανε εκείνη τη νύχτα στα εβραίικα μνήματα, εκεί που είναι τώρα το Πανεπιστήμιο. Όταν καταλάγιασε η φωτιά γυρίσαμε στο σπίτι μας, αλλά το σπίτι του παππού και της γιαγιάς, που μαζί με τους θείους μου είχανε στο μεταξύ έρθει από την Πόλη, κάηκε, καταστράφηκε, κι έτσι αναγκάστηκαν και ξαναέφυγαν στην Κωνσταντινούπολη. Ήρθαν ξανά για δεύτερη φορά οριστικά το '23. Κάηκαν όμως και τρία μαγαζιά μας δίπλα στο Στάιν — τότε ήταν που πήγαμε το εργοστάσιο στην Κατούνη, στο ισόγειο του «Μπρίστολ», και ιδιοκτήτη είχαμε τον Νισσίμ.

Και σχολείο πού πηγαίνατε; Πώς κυκλοφορούσατε;

Ποια ήταν τα όρια της Θεσσαλονίκης που καταλαβαίνατε;

Σχολείο πηγαίναμε στη Σχοινά. Ήταν στην Ευζώνων, εκεί κοντά που είναι το «Λυσέ». Ερχόταν ένας Κρητικός, τον θυμάμαι καλά, φορούσε και την κρητικιά βράκα, τον έστελνε ο μπαμπάς μας και μας έπαιρνε από το Ακσά Μιτζίτ —τέσσερα-πέντε κορίτσια ήμασταν— και μας συνόδευε μέχρι το σχολείο με τα πόδια. Από το Σιντριβάνι και μετά περνούσαμε από τα χωράφια —πού είναι τώρα το ξενοδοχείο ABC;— από εκεί και μετά ήταν χωράφια, δεν ήταν ακόμη η Έκθεση και — θα γελάσετε— έβοσκαν αγελάδες. Αλλά και αργότερα, όταν πήγαμε στη Μιαούλη, πάλι ερχόταν και μας έπαιρνε και μας έβαζε με το πάσο στο τραμ, για να πάμε στο σχολείο.

Σ' αυτή τη Θεσσαλονίκη της αλλαγής από οθωμανική σε ελληνική, οι γείτονες και οι φίλοι πια άρχισαν να αλλάζουν, οι Τουρκάλες φεύγανε, στη θέση τους άρχισαν να έρχονται οι πρόσφυγες.

Στην αρχή είχαμε τους δικούς μας συγγενείς από την Αρετσού και από το Χαταλιμί στο δικό μας το ισόγειο, μετά η μητέρα μου τους βρήκε τούρκικο σπίτι, από αυτά που αδειάζανε, για να πάνε να εγκατασταθούν. Και πήραμε άλλους, μένανε κανένα μήνα μέχρι να τους βρει σπίτι από τα τούρκικα για να εγκατασταθούν, μ' αυτό ασχολήθηκε πολύ η μάνα μου. Πήγαινε στο λιμάνι και βοηθούσε στην υποδοχή των προσφύγων, μια φορά μάλιστα έσωσε μια κοπέλα μαζί με την αδελφή της που έπεσε στη θάλασσα. Ήταν φαρμακοποιός, θυμάμαι, και την τοποθέτησε στο φαρμακείο του Πεντζίκη· το θυμάστε το φαμακείο του Πεντζίκη; Εκεί κοντά μας, στη Μιαούλη, έμενε και ο Νικόλαος Γερμανός, αυτός της Έκθεσης· κι αυτός επίσης έπαιρνε πρόσφυγες στο σπίτι του. Και μετά η μαμά μου τοποθετούσε ορφανά στο ορφανοτροφείο «Μέλισσα», τα αγόρια βέβαια πιο συχνά την κοπανούσαν, αλλά τα κορίτσια τα φρόντιζε, τα παρακολουθούσε και αργότερα συχνά τα πάντρευε.

Και τι θα γίνονταν οι νεαρές αδελφές καθώς θα μεγαλώνανε, τι μέλλον έβλεπαν στη Θεσσαλονίκη την ελληνική πια, στη Θεσσαλονίκη μετά την πυρκαγιά, στη Θεσσαλονίκη τη μεσοπολεμική;

Εμείς περάσαμε πολύ καλά παιδικά χρόνια. Ώς τα δεκάξι μου. Τότε ήταν που ο μπαμπάς μας έπαθε σκλήρυνση κατά πλάκας και άλλαξε η ζωή μας. Είχαμε χτίσει σπίτι στην Τσιμισκή. Τότε είχε οικόπεδα η Τσιμισκή, οι ιδιοκτησίες ήταν αλλιώς, είχε αγοράσει το μισό τετράγωνο, Τσιμισκή, Βογατσικού, Μητροπόλεως, έχτισε ισόγεια μαγαζιά με υπόγεια, δύο ορόφους για τα σπίτια και ρετιρέ. Το '26 ήτανε, τότε που πέρασε και το τράμ πρώτη φορά από την Τσιμισκή, που ήταν καλντερίμι, και χτυπούσε το καμπανάκι και εμείς χειροκροτούσαμε από το μπαλκόνι. Και βέβαια περνούσαμε καλά, με μεγάλες διακοπές τα καλοκαίρια, τρεις μήνες εδώ και τρεις μήνες εκεί, και εκδρομές με τα γαϊδουράκια και τα μουλάρια στον Όλυμπο, στον Βάβδο, στον Άη-Νικόλα στη Νάουσα, και στην Έδεσσα, στο Λιτόχωρο, και φυσικά συχνές ήτανε και οι βόλτες με τη βάρκα, Λευκός Πύργος - Καραμπουρνάκι.

Έπαθε όμως τη σκλήρυνση ο πατέρας μου και δεν μπορούσε να δουλέψει, και αναγκαστήκαμε να πουλήσουμε το σπίτι το '29, το πήρε μια κυρία από τα Σκόπια, η Σάντιτς· τότε δεν μπορούσες να πουλήσεις ένα διαμέρισμα ή δύο, πουλούσες ολόκληρο το σπίτι· πήραμε βέβαια αρκετά λεφτά. Και πάντα φρόντιζαν τις σπουδές μας, και τα γαλλικά και το πιάνο· το βλέπετε, μετά μπορώ να σας παίξω το «Reproches d'amour». Και η φλέβα της μουσικής έτρεξε και στον γιο μου τον Γρηγόρη, που πάντα έπαιζε πιάνο, αλλά και στα δικά του τα τρία αγόρια — και οι τρεις παίζουνε μουσική. Αγαπούσα όμως και τη ζωγραφική, αυτά τα λάδια που βλέπετε στους τοίχους είναι δικά μου, κι εκείνα πιο πέρα της αδελφής μου, που εκείνη εξάλλου έγινε ζωγράφος.

Το '30, στα δεκαεννιά, μικρή μικρή παντρεύτηκα. Είχε προηγηθεί ένα προξενιό με κάποιον πλούσιο Έλληνα στην Ταγκανίκα, που με ήθελε, αλλά βέβαια δεν ήθελα εγώ να βρεθώ στην Ταγκανίκα, πήρα λοιπόν — με συνοικέσιο πάλι— τον άντρα μου, που ήταν απ' το Χατάλιμι, από τα μέρη μας κι αυτός, και είχε πολύ καλή δουλειά, αποικιακά, στην πλατεία Εμπορίου, και είχε και τον Ορυζόμυλο Βορείου Ελλάδος. Και είχα πάντα τους γονείς μου μαζί μου μέχρι που πεθάνανε, ο πατέρας μου με την ασθένεια, νέος, εβδομηντατεσσάρων, η μάνα μου το '77, εδώ, στο σπίτι στο Αλλατίνι, πριν ανοικοδομηθεί. Τα ήθη όμως ήταν πραγματικά αλλιώς. Αρραβωνιασμένους —να σκεφτείτε—, με τον μετέπειτα άντρα μου, για να βγούμε μια βόλτα έπρεπε να μας συνοδεύει πάντα και η αδελφή μου ή η κουνιάδα μου, ποτέ δεν έπρεπε να μείνει το ζευγάρι μόνο του. Ούτε κουβέντα δε για βάψιμο, ούτε καν νύφη στον γάμο δεν μ' άφησαν να βαφτώ, πού να τα σκεφτούν αυτά τα σημερινά παιδιά.

Το ανθρώπινο τοπίο άλλαζε. Οι φιλενάδες οι Τουρκάλες φύγανε. Οι πρόσφυγες αύξησαν τον ελληνικό πληθυσμό. Οι Εβραίοι όμως ήταν ακόμη εδώ. Μέχρι τον πόλεμο βέβαια, που σηματοδοτεί και το τέλος αυτού του πρώτου τέταρτου της ζωής σας.

Ήρθαν οι Γερμανοί και η Κατοχή και όλα τα κακά που κουβαλούσε. Και κόντευε να τελειώσει. Ήμασταν τότε στη Μιχαήλ Ψελλού. Και μια νύχτα, μόλις 15 μέρες πριν φύγουν οι Γερμανοί το '44, χτυπάει η πόρτα. Και είναι μια γνωστή μας οικογένεια, Εβραίοι, πέντε άτομα, μάνα, πατέρας, ένας γιος και δυο κόρες, οι Ασαέλ ήτανε, κρύβονταν στα χωράφια μια βδομάδα κυνηγημένοι, και τους πήραμε και μείνανε σε μας μέχρι το τέλος. Τα δυο προηγούμενα χρόνια τούς έκρυβε ο Μανώλης ο Κονιόρδος, που είχε κρύψει κι άλλους, κανείς δεν το ήξερε βέβαια, αλλά στο τέλος κινδύνεψαν εκεί και έφυγαν από τον Μανώλη και ήρθαν σε μας. Η μία κόρη ζει ακόμη και τα έγραψε και σ' αυτό το βιβλίο· να σας το δώσω να το διαβάσετε. ■

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.

Η αφήγηση του Θερμαϊκού

Η πόλη και η σχέση της με τη θάλασσα

«[...] Εδώ σε τούτη την πολιτεία [...] το πλήθος [...], ξεφεύγοντας θαρρείς από τα υψώματα των τειχών, στον απαλό κυματισμό της θάλασσας του Θερμαϊκού έβρισκε μια κάποια άνεση [...]».

Τηλέμαχος Αλαβέρας

«[...] Παλιά, πριν είκοσι-τριάντα χρόνια», γράφει ο Γιώργος Ιωάννου στο βιβλίο του ***Το δικό μας αίμα*** (1978), «η πόλη, όλη σχεδόν, κοιτούσε προς τη θάλασσα, τα καλύτερα σπίτια προς τη θάλασσα βλέπαν [...], τον νου τους τον είχαν αποκεί που έρχονταν τα καΐκια με τα καλούδια και τις ομορφάδες τους.

Άλλωστε, στις ανηφοριές τα σπίτια βρίσκονταν περισσότερο το ένα πίσω απ' τ' άλλο παρά το ένα δίπλα στο άλλο, έχοντας τις αυλές στη νοτινή πλευρά, για να αντικρίζουν όλα, τουλάχιστο από το πάνω πάτωμα, τον κόλπο.

Αυτός είναι ο αυθόρμητος προσανατολισμός κάθε θαλασσινής πολιτείας [...]. Κι αν το καλοσκεφτεί κανείς πέφτει σε κατάπληξη για την παραδοσιακή αδιαφορία των κατοίκων της Θεσσαλονίκης προς το ναυτικό επάγγελμα. Τώρα η πόλη είναι σαν αλλοίθωρη και αυτός είναι ο φριχτός προσανατολισμός που, δεν ξέρω γιατί, δεν μου φαίνεται καθόλου τελεσίδικος [...]».

Η σχέση της Θεσσαλονίκης με τη μεταλλαγμένη θάλασσα του Θερμαϊκού αξίζει να διερευνηθεί κυρίως μέσα από τους δρόμους και την αίσθηση των λογοτεχνικών κειμένων.

«Ο κόλπος ο Θερμαϊκός», γράφει ο Ιωάννου αναζητώντας τα σημάδια της πόλης πάνω του, «εισχωρεί βέβαια ανάμεσα στα πόδια μου [...]. Δεν είναι πια διάφανος και δροσερός όπως πρώτα [...]. Έχει αρχίσει κάποια στασιμότητα, κάποια αναθυμίαση. Μαζί σαπίζουμε, Νύμφη του Θερμαϊκού [...]».

«Ένας παλιός Σαλονικιός», ο Γ. Ταχιάος θυμάται με νοσταλγία (***Μακεδονία***, 16.9.1999):

> «Τα παπούτσια μας όλο τον χρόνο ήταν βρεγμένα από θαλασσινό νερό [...] Δεν θα ξεχάσω μια φορά που κάναμε μπάνιο στον ιστιοπλοϊκό όμιλο με τον Ν. Γ. Πεντζίκη. Ξαφνικά ξέσπασε σε κραυγές από τη χαρά του που έκανε μπάνιο στη θάλασσα. Τότε χαιρόμασταν τον Θερμαϊκό [...]. Δυστυχώς σήμερα η Θεσσαλονίκη έχει γυρίσει τη ράχη της στη θάλασσα [...]»



Σεπτέμβρης 1934: Σκάφη του Ιστιοπλοϊκού Ομίλου Θεσσαλονίκης, βάρκες και βαρκούλες δίνουν μια γιορταστική όψη στον Θερμαϊκό κατά τη διάρκεια της τελετής των αποκαλυπτηρίων της προτομής του Ν. Βότση (*Ιστιοπλοϊκός Όμιλος Θεσσαλονίκης, 1933-2008*, Κ.Ι.Θ. 2008)

Και να σκεφθεί κανείς ότι οι ιστιοπλόοι, και οι κωπηλάτες κτλ. της Θεσσαλονίκης "έγραψαν ιστορία" στον Θερμαϊκό, σε μια πόλη που έγινε για να ζει με τη θάλασσα.

Όποιος ξεφυλλίσει, για παράδειγμα, το λεύκωμα που εκδόθηκε το 2008 από το Κ.Ι.Θ. για τον Ιστιοπλοϊκό Όμιλο Θεσσαλονίκης

(1933-2008), θα αισθανθεί σαν να έχει ανακαλύψει μια «χαμένη Ατλαντίδα» στην ιστορική διαδρομή της πόλης και στους χαμένους τόπους του θαλασσινού προσώπου της.

Μια άλλη Θεσσαλονίκη αναδύεται από το λεύκωμα αυτό και μια άλλη σχέση της πόλης με τη θάλασσά της. Και υπάρχει βέβαια και η "πόλη" στον βυθό του Θερμαϊκού.

Δικαίως ο Σάκης Σερέφας θεωρεί τον βυθό του κόλπου της Θεσσαλονίκης ως μία από τις **50** σημαντικές «στάσεις» στο δρομολόγιο της ξενάγησης της πόλης (: ***Η Θεσσαλονίκη του Εξέλσιορ***).

Εύγλωττο είναι το παράθεμα που αντλούμε από το βιβλίο των Λένας Καλαϊτζίδη-Οφλίδη και Σίμου Οφλίδη ***Δυτικά της Σαλονίκης*** (1998):

> «Εύρισκε ο Ντίνος στις βουτιές του στη θάλασσα του Θερμαϊκού [...] σάπια ναυάγια από μεγάλες βενετσιάνικες γαλέρες [...], άδεια σεντούκια, σπασμένα πιθάρια, σκουριασμένα κουρσάρικα γιαταγάνια και ανάμεσα σ' αυτά χιλιάδες σκόρπια κόκαλα [...], που πριν τα προλάβει η αποσύνθεση σαβανώθηκαν στοργικά από τη θάλασσα του Θερμαϊκού [...]. Το πιο μεγάλο οστεοφυλάκιο είναι στον πάτο του. [...]
> Αν έβρισκε κάτι που του γέμιζε ιδιαίτερα το μάτι, έβγαινε κατ' ευθείαν επάνω να βάλει σημάδια τους δρόμους της πόλης. Το κοντόκανο κανόνι στο ύψος της Κομνηνών, η κασελίτσα αυτή για κοσμήματα [...] στην Καρόλου Ντηλ απ' τη μεριά της ταβέρνας του Στρατή και το μεγάλο πιθάρι δυο σπίτια πριν φτάσουμε στην Αγίας Σοφίας [...].
> Άλλη μια Σαλονίκη υπάρχει εκεί κάτω, κατάλαβες; Η θάλασσά μας ξέρει να τη φυλάγει καλά στα σπλάχνα της [...]».

«Της Σαλονίκης μοναχά της πρέπει το καράβι» έχει γράψει ο Καββαδίας.

«Ποιο καράβι;» αναρωτιέται όμως ο Γιώργος Σκαμπαρδώνης (***Μακεδονία***, 16.4.2006).

«Κανονικά θα 'πρεπε να 'χουμε από μια μικρή βαρκούλα και μια φορά τη βδομάδα να βολτάρουμε στον Θερμαϊκό, ν' ανοίγει η ψυχή μας. Είμαστε εσώκλειστοι στην πόλη. Καλά που το νερό καβαλάει πότε πότε την προκυμαία και νιώθουμε ότι η θάλασσα υπάρχει. Ζούμε σε μια πόλη που περιβάλλεται από θάλασσα, κι όμως έχω την αίσθηση ότι ζω στο Κιλκίς ή στην Πίνδο. "Νύμφη του Θερμαϊκού" σου λέει. Ποιου Θερμαϊκού; Ποια είναι η σχέση μας με τη θάλασσα, με τον κόλπο που μας περιβάλλει. Καμιά [...]. Καταρχήν η θάλασσα δεν φαίνεται από πουθενά, μόνο από την πλατεία Αριστοτέλους και μόνο αν βολτάρεις στη μίζερη παραλιακή, κλωτσώντας τραπεζάκια ή δίπλα στο νερό, θαυμάζοντας τα ανάγλυφα λύμματα που θριαμβικά επιπλέουν [...]. Ίσως γι' αυτό να γίναμε μπαγιάτηδες, μας λείπει η επαφή με το νερό, η αίσθηση των ανοιχτών οριζόντων. [...] Έχουμε την πιο ωραία και εύκολα προσβάσιμη θάλασσα και δεν ξέρουμε τι να την κάνουμε [...]».

«[...] Αναρωτιέμαι», γράφει η Μαριάννα Κορομηλά (***Η Μαρία των Μογγόλων***, 2006), «με τι θράσος οι εκκλησιαστικοί και οι δημοτικοί και οι κρατικοί άρχοντες έφτιαξαν όλα αυτά τα ανοσιουργήματα πάνω στο θαλάσσιο μέτωπο της Σαλονίκης. Εκατοντάδες εραστές και βιαστές χώθηκαν στον κόλπο της τα τελευταία 2300 χρόνια. Τώρα ασχημονούν οι πάσης φύσεως εργολάβοι [...]».

Ο Όλυμπος αναδύεται στον ορίζοντα και πλησιάζει, «ο Μοσκώφ είχε μακρούς διάλογους με τούτο το βουνό από το μπαλκόνι του παλαιού διαμερίσματος [...]. Τα θαυμάσια Πιέρια δεξιά, ο Κίσσαβος αριστερά, το Μαυροβούνι νοτιότερα πίσω από το Μέγα Έμβολον. Πρώτο σκοτεινιάζει το Μικρό Έμβολον. Ο Ιωάννου αγαπούσε αυτά τα δύο ακρωτήρια, το Καραμπουρνού και το Καραμπουρνάκι.»

Τον Θερμαϊκό ως πηγή έμπνευσης τον έχουν αξιοποιήσει δεόντως οι λογοτέχνες και οι χρονογράφοι. Μια ανθολογία με τις πιο χαρακτηριστικές λογοτεχνικές αναφορές στη θάλασσα που "βρέχει" την πόλη, στο θαλάσσιο πρόσωπο της Θεσσαλονίκης, θα παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον.



Όταν βουτούσαν στα νερά μπροστά στο ξενοδοχείο «Μεντιτερανέ»...

«[...] Ίσως θάπρεπε να κηρυχθεί διατηρητέο μνημείο ο Θερμαϊκός
Τότε θα καταλάβουμε ότι έχουμε θάλασσα δίπλα μας και θα τη δούμε σοβαρά
Κι αυτή θα 'ναι η φυγή της πόλης από τη "σχιζοφρένεια" στην οποία ζει: να 'ναι δίπλα στη θάλασσα αλλά να μην μπορεί να το εισπράξει και να 'χουμε την παραίσθηση ότι ζούμε σε παραθαλάσσια πόλη [...]»

Σ. Σερέφας



1913: Η πόλη και η θάλασσα (φωτογραφία του Aug. Leon από το λεύκωμα *Θεσσαλονίκη. Οι πρώτες έγχρωμες φωτογραφίες, 1913 και 1918*, 1999)



Στα χρόνια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Συνωστισμός στην παραλία και στη θάλασσα

Εδώ βέβαια περιορίζομαι σ' ορισμένα θησαυρίσματα που ανοίγουν την όρεξη.

Το **1997** ο Αλμπέρτος Ναρ, «σ' αναζήτηση ύφους», είχε οραματιστεί ως διαφυγή και καταφυγή των ονειροπόλων ένα τεχνητό νησί, ένα Μανχάταν που θα ξεφύτρωνε, λέει, κάποια μέρα στη μέση του Θερμαϊκού κόλπου «σαν από θαύμα».

Ίσως γιατί μ' αυτόν τον τρόπο ο συγγραφέας θα εξασφάλιζε νοερά ένα ακόμη γοητευτικό ταξίδι και θέαση της πόλης από τη μεριά της θάλασσας αλλά και μια επιστροφή στα χρόνια που απολάμβανε αυτή τη διαδρομή, «γαντζωμένος στην κουπαστή του "Ναυτίλου", της "Ευδοκίας", της "Λευκής", στα βαποράκια της πόλης μας».

Ο Ναρ έχει πάρει τη "σκυτάλη" —όπως και πολλοί άλλοι— από τον Ν. Γ. Πεντζίκη, που στη ***Μητέρα Θεσσαλονίκη*** **(1970)** είχε πλέξει ύμνο γι' αυτή την προσέγγιση στην πόλη «από θαλάσσης»:

«Προκειμένου περί Θεσσαλονίκης», γράφει ο Ν. Γ. Πεντζίκης, «η είσοδος του κόσμου να γίνεται απ' τη θάλασσα [...], θα δούμε έτσι την πόλη επιβλητικότερη, αρκεί βέβαια να συνάψει η όρασή μας με τον χαρακτήρα της Θεσσαλονίκης ένα γάμο [...]. Όταν ερχόμαστε από τη θάλασσα, η θέα τής αμφιθεατρικά ξαπλωμένης Νύμφης του Θερμαϊκού είναι αναμφισβήτητα πιο ενδιαφέρουσα [...]».

Ο Πεντζίκης δεν μένει όμως μόνο στη σαγήνη της πόλης όταν την πλησιάζουμε από τη θάλασσα. Δίνει έμφαση στο «ταξίδι στον Θερμαϊκό», που, όπως γράφει, είναι τελικά έρωτας. Δεν ξέρεις βέβαια αν κάθε διαδρομή στον Θερμαϊκό μπορεί να είναι «έρωτας» αλλά, υπό προϋποθέσεις, μπορεί να γίνει ένα "όχημα" για ιχνηλάτηση της Ιστορίας.

Ο Θερμαϊκός ως σημείο αναφοράς της πόλης και ως "παρατηρητής" της ιστορικής πορείας έχει να μας αφηγηθεί πολλά για τον «αιώνα της Θεσσαλονίκης»:

- Για το βυθισμένο τουρκικό θωρηκτό «Φετχί Μπουλέντ» από τον ναύαρχο Ν. Βότση τον Οκτώβριο του **1912**, έξω από το λιμάνι.
  [Πριν από χρόνια διαβάσαμε στη ***Μακεδονία*** **(5.11.99)** πως επρόκειτο να ανελκυστεί ό,τι είχε απομείνει στον βυθό από το ναυάγιο που το αποκαλούσαν «Τιτανικό» του Θερμαϊκού].
- Για τις πρώτες μέρες μετά την απελευθέρωση του **1912**, στο λεύκωμα-ημερολόγιο της Θ. Φλωρά-Καραβία διασώζεται κάτι από την ατμόσφαιρα στον Θερμαϊκό, ενώ η θαλαμηγός «Αμφιτρίτη» ετοιμάζεται να αναχωρήσει ένα κρύο πρωινό του Γενάρη **1913** με μια «γλυκιά γαλήνη στη θάλασσα».

Φουρτουνιασμένος Θερμαϊκός, την εποχή του το τραμ περνούσε από την παραλιακή οδό



- Για τους Άγγλους και Γάλλους στρατιώτες που φθάνουν στο λιμάνι της πόλης μετά τον Σεπτέμβριο του '15, και γεμίζουν τον Θερμαϊκό με πολεμικά σκάφη και πλοιάρια αλλά και με "εικόνες λόγου" για τη σχέση της πόλης με τη θάλασσα, που τις αντλούμε από το απάνθισμα του Σ. Σερέφα (*Ξένοι στη Θεσσαλονίκη του Μεγάλου Πολέμου, 1915-1918*, 2007). Ενδεικτικά είναι τα παραθέματα που ακολουθούν:

> «Είναι γοητευτικός ο τρόπος με τον οποίο η μικρή λευκή πολιτεία, διασκορπισμένη εκεί ψηλά, κατρακυλά απότομα από τα υψώματα της ακρόπολης μέχρι κάτω στην ακτή [...], ώσπου το διάβα της αναχαιτίζεται ακαριαία μπρος στο χείλος της θάλασσας, η οποία πέρα από τον Λευκό Πύργο παφλάζει ενάντια στους αυλότοιχους των εξοχικών κατοικιών και σε μερικά σημεία ίσια πάνω τους.
> Τόσο κοντά στην ακροθαλασσιά κατεβαίνει η πόλη, που μοιάζει να γλιστρά μαλακά σαν κύκνος πάνω στα κύματα [...].»
>
> [H. Day]

> «Τώρα μπαίνουμε στον όρμο της Σαλονίκης καθοδηγούμενοι από ένα τορπιλικό ανάμεσα στα δίχτυα και στις νάρκες που αργοπλέουν τριγύρω. [...] Το λιμάνι είναι κατάμεστο από πολεμικά και μεταγωγικά σκάφη. [...] Παραπέρα βρίσκεται αγκυροβολημένο κάποιο πλωτό νοσοκομείο κοντά στο ρωσικό καταδρομικό. Ένα εγγλέζικο αντιτορπιλικό πλέει ήρεμα ανάμεσα στο "Θεμιστοκλής" και στα γιγάντια ατμόπλοια. Οι σκεπαστές ψαρόβαρκες γλιστρούν προς τα ανοικτά σαν σμήνος γλάρων. Ένας στολίσκος σπεύδει προς το μέρος μας με δυνατά χτυπήματα των κουπιών: πρόκειται για τους απατεωνίσκους του λιμανιού, που καταφθάνουν για να πουλήσουν τροφή στους ταξιδιώτες [...].»
>
> [J. Arene]



Το ανατολικό θαλάσσιο πρόσωπο της πόλης, που χάθηκε, το διακρίνουμε στο φόντο πίσω από τον μικρό (Κλ. Κύρου) [Γ. Αναστασιάδης-Ευ. Χεκίμογλου, *Η φωτογραφία στη Θεσσαλονίκη του Μεσοπολέμου. Το πρόσωπο της μνήμης*, 1998)

- Για την πυρκαγιά του '17, όταν χιλιάδες απελπισμένοι άνθρωποι έτρεχαν στο ύστατο όριο, στον παραλιακό δρόμο, για να προστατευτούν από τη φωτιά, ενώ ο ουρανός πάνω απ' όλη την πόλη ήταν πυρακτωμένος και τα καΐκια στη θάλασσα είχαν αρχίσει κι αυτά να καίγονται.
- Για τους χιλιάδες εξαθλιωμένους πρόσφυγες που φθάνουν το '22 αναζητώντας στέγη και περίθαλψη, και κατακλύζουν το λιμάνι και την παραλία. «Πήγα στην προκυμαία», θυμάται ο Χ. Μοργκεντάου, «και παρακολού-



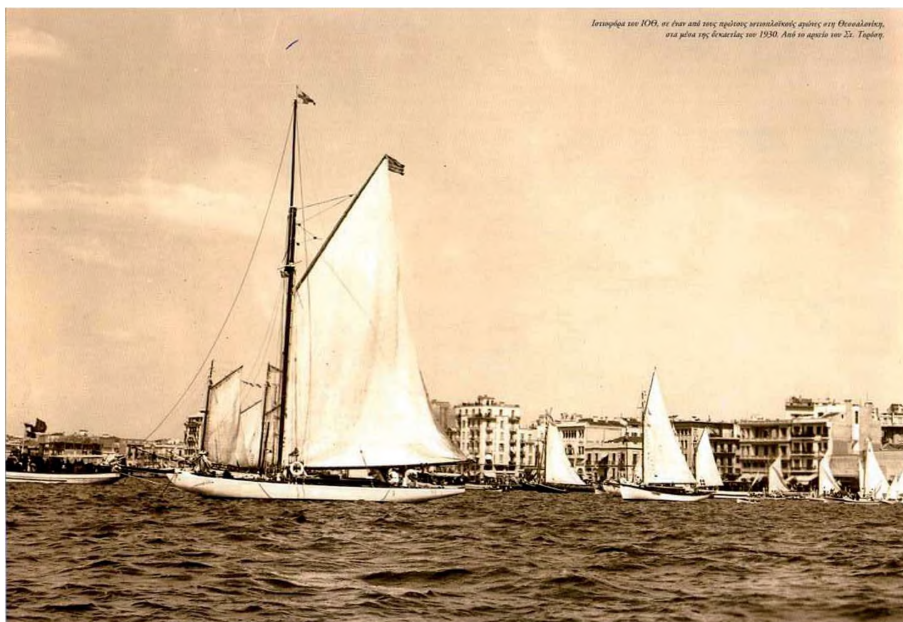
Πέρα από τον Λευκό Πύργο, η παλιά ανατολική παραλία και τα πλοιάρια στον Θερμαϊκό (1919)

θησα την αποβίβαση μιας καραβιάς προσφύγων. Δεν μπορεί κανένας να φανταστεί πιο τραγικό θέαμα. Είδα εφτά χιλιάδες ανθρώπους να έχουν συσσωρευτεί σ' ένα πλοίο όπου θα αρκούσαν δύο χιλιάδες για να το κατακλύσουν. Ήταν στριμωγμένοι σαν σταφίδες στο κατάστρωμα [...], είχαν περάσει τέσσερα μερόνυχτα στη θάλασσα. Αποβιβάστηκαν τυλιγμένοι σε κουρέλια, πεινασμένοι, άρρωστοι, καταβεβλημένοι από την απόγνωση [...]».
Το δράμα της προσφυγιάς βιώθηκε έντονα και στην παραλία της Αρετσούς, όπου είχε εγκατασταθεί το περιβόητο απολυμαντήριο-λοιμοκαθαρτήριο, στο οποίο όσοι έρχονταν από τη Μικρά Ασία και τον Καύκασο περνούσαν ιατρικές εξετάσεις, για να αντιμετωπιστεί ο κίνδυνος μετάδοσης ασθενειών. Δεν ήταν πάντως λίγοι αυτοί που πέθαναν τότε από τύφο πάνω στα καράβια διασχίζοντας τη θάλασσα του Θερμαϊκού, λίγο πριν φτάσουν στη «μητέρα-μητριά» των προσφύγων.

- Για τους μουσουλμάνους της Θεσσαλονίκης, που υποχρεώθηκαν να εγκαταλείψουν την πόλη **(1924)**, όχι βέβαια κάτω από τις ακραίες συνθήκες που εγκατέλειψαν τα μέρη τους οι πιο πολλοί Μικρασιάτες και οι Πόντιοι. «Τα ατμόπλοια», γράφει ο Μαζάουερ, επιβίβαζαν επτά χιλιάδες ανταλλάξιμους την εβδομάδα, ενώ στο λιμάνι διαδραματίζονταν χαοτικές σκηνές». Έζησε κι αυτή την απώλεια ο Θερμαϊκός του **1924**.
- Για τη «δύση όλο χρυσάφι, κοράλλια και ρουμπίνια» που ατενίζει από έναν μιναρέ η Ιφιγένεια Χρυσοχόου (***Ξεριζωμένη γενιά***), βλέποντας αντίκρυ τον Όλυμπο και τα Πιέρια σε «μακάρια γαλήνη».
- Για το θερινό "σινεμά" «Jerusaleme» (Ιερουσαλήμ), όπου οι θεατές —κυρίως εβραϊκές οικογένειες— λικνίζονταν πάνω σ' ένα ιστιοφόρο αραγμένο στην παραλία (στο ύψος της σημερινής οδού Μοργκεντάου), προκειμένου να δουν την ταινία στην οθόνη από καραβόπανο που κυμάτιζε σαν σημαία το βράδυ στο θαλασσινό αεράκι.
- Για τον Ελευθέριο Βενιζέλο, που φθάνει από θαλάσσης στη Θεσσαλονίκη του **1928**. Την εικόνα διασώζει ο Αιμ. Δημητριάδης (***Φοίνιξ Αγήρως***):

«[...] Οι μανάβηδες, χασάπηδες, ψαράδες, μικροπωλητές, χαμάληδες στο Καπάνι, που αποτελούσαν την πρωτοπορία στις βενιζελικές εκδηλώσεις [...], νοίκιασαν την πιο μεγάλη ατμάκατο της Θεσσαλονίκης, τον "Ερμή", που ήταν μπροστά στο "Μεντιτερανέ". [...] Το πλοίο ανοίχθηκε στον Θερμαϊκό, που ήταν ήδη γεμάτος από καΐκια, βάρκες, μαούνες κτλ. Φτάσαμε απέναντι από το Καραμπουρνάκι και συναντηθήκαμε μ' έναν μικρό στόλο, από βενζινοκίνητα ιστιοφόρα με τους Βενιζελικούς από το Κουρί, το Κατερλί, το Ρύσιο, την Αρετσού, την Καλαμαριά, σημαιοστολισμένα και φορτωμένα κόσμο. [...] Όταν ο "Ιέραξ" αγκυροβόλησε μπροστά από τον Λευκό Πύργο, πολλοί έχασαν τον έλεγχο του εαυτού τους και πηδούσαν ζητωκραυγάζοντας στη θάλασσα [...].»

- Για τα δυο βαπόρια που κατέφθασαν το **1930** στο λιμάνι της πόλης από τον Πειραιά, γεμάτα κόσμο. Ήταν οπαδοί του Παναθηναϊκού και του Ολυμπιακού, που η Αστυνομία δεν τους άφηνε να κάνουν στην Αθήνα επεισόδια στο μεταξύ των ομάδων τους "ντέρμπι" και τους διοχέτευσε στη Θεσσαλονίκη, για να παίξουν και να μαλώσουν στο "ουδέτερο" γήπεδο του Άρη.
Την έζησε και αυτή την "εισβολή" ο Θερμαϊκός με τους φανατισμένους νότιους ποδοσφαιρόφιλους.
- Για τα χρόνια **1946-1950**, όταν τρεις βυθοκόροι και πέντε ναρκαλιευτικά πλοία, προσαραγμένα στην παραλία της Θεσσαλονίκης, είχαν αναλάβει να παρέχουν ηλεκτρικό ρεύμα στην πόλη.
Ο Γ. Ιωάννου θυμάται ότι:
«... δούλευαν μέρα-νύχτα
κάνοντας ένα φοβερό
βόμβο...»
- «Από την Ηλεκτρική Εταιρία και πέρα», γράφει για τα χρόνια του '30 ο Λ. Ζησιάδης, «[...] η θάλασσα έγλειφε



Όταν ο Θερμαϊκός στα μέσα της δεκαετίας του '30 γέμιζε με τα άσπρα πανιά των σκαφών: Ιστιοφόρα του Ι.Ο.Θ. σ' έναν από τους πρώτους ιστιοπλοϊκούς αγώνες

σύρριζα τους αυλότειχους των σπιτιών. Με ενδιάμεσες τις πλαζ του "Μιραμάρ" και του Μεγαλέξανδρου, η ακτή σταματούσε στον "Μπουλαχανά", τη Σαλαμίνα με την ιχθυόσκαλα [...]. Συνέχιζε η αδιαμόρφωτη και απροσπέλαστη ακτή [...], περνώντας από τις αυλές των αρχοντικών και τις ερημιές κατά μήκος της οδού Αλλατίνι, όπου κάπου κάπου παίρναμε και το μπάνιο μας ανάμεσα στα γλιστερά φύκια, παλιοσίδερα και βράχια, και κατέληγε πάνω στους απαγορευτικούς φράχτες του στρατοπέδου του μικρού Καραμπουρνού [...]. Σ' όλο το μήκος της ακτής, από τον Λευκό Πύργο μέχρι τη "Σαλαμίνα", είχαν αραδιασμένα σε μικρές αλλεπάλληλες σειρές, το ένα πάνω στ' άλλο, πελώρια τσιμεντένια μπλόκια, που πολύ αργότερα, μετά τον πόλεμο, θα μπαίναν βαθιά μες στη θάλασσα, για να σχηματίσουν το κρηπίδωμα της νέας παραλίας. [...] Ο Θερμαϊκός τα χρόνια εκείνα ήταν πεντακάθαρος. Τόσο που τα καλοκαίρια, όταν κολυμπούσαμε στην παραλία ανάμεσα απ' τα καΐκια ή στην αποβάθρα στον Λευκό Πύργο, χαιρόμασταν τη γαλανή θάλασσα που έβρεχε τα πόδια της πόλης. Δεν είχε βλέπεις ανακαλυφθεί ακόμα η βρομιά από τα λύματα, ούτε τα δηλητήρια που σκοτώνουν τα ψάρια, ούτε η δυσοσμία γύρω από τα βρομερά στόμια των υπονόμων [...]. Από τον Θερμαϊκό έμειναν αναλλοίωτες μόνο οι υπέροχες δύσεις και τα μοναδικά φεγγαρόφωτα, που δεν καταφέραμε ακόμα να τα χαλάσουμε [...]».

Πώς συντελέστηκε όμως όλη αυτή η καταστροφή και η αποξένωση της πόλης από τον Θερμαϊκό;

Βαθμιαίως και "ανεπαισθήτως" σηκώθηκαν τα "τείχη", και πάντως σίγουρα από την εποχή της αντιπαροχής και της άγριας ανοικοδόμησης.

Και από τότε που οι αιώνιοι "αρμόδιοι" απομάκρυναν, για λόγους τουριστικούς, από την παλιά παραλία τα ψαράδικα καΐκια, τις βαρκούλες και εν τέλει και τα "μυθικά" βαποράκια που σε μετέφεραν στην Περαία, τον Μπαχτσέ και την Αγία Τριάδα. Και τα μικρά παλιά καραβάκια που σε πήγαιναν «βόλτα στα πολεμικά».

Φροντίσανε παράλληλα να χαλάσουνε τα ψαράδικα της Σαλαμίνας και να αφανίσουν τους κήπους και τα μπαλκόνια που «έμπαιναν στη θάλασσα».

«Ο Εμπράρ σεβάσθηκε τη σχέση της Θεσσαλονίκης με το νερό» γράφει ο Δημήτρης Φατούρος. «Δεν κατάργησε στον σχεδιασμό του την προκυμαία, άφησε τα κτίριά της πάνω στη θάλασσα. Κατέβασε μάλιστα την προκυμαία χαμηλότερα, ένα μικρό σκαλοπάτι, ώστε να μπορεί ο καθένας να κάνει περίπατο αγγίζοντας το νερό».

Αλλά ήδη φοβάμαι ότι έχω μπει σε "ξένα οικόπεδα".

Μια πρόχειρη δειγματοληψία στα δημοσιεύματα του Τύπου μάς παρέχει πάντως μια χαρακτηριστική εικόνα για τη μετάλλαξη του Θερμαϊκού:

***Αγγελιοφόρος*, 8.11.2008:** «Χαβούζα ο Θερμαϊκός»

***Καθημερινή*, 29.3.2009:** «Μελέτη για τη διάσωση του Θερμαϊκού. Εκτός ελέγχου η ρύπανση μεταξύ λιμανιού και Καλοχωρίου»

***Νέα*, 6.5.2009:** Στενεύει ο Θερμαϊκός. Οι φερτές ύλες απ' τον Αξιό και τον Αλιάκμονα θα σχηματίσουν σιγά σιγά λιμνοθάλασσα»

***Μακεδονία*, 6.4.2000:** «Φούσκωσε ο Θερμαϊκός και έπνιξε τη λεωφόρο Νίκης».

Εδώ το ρεπορτάζ θαρρώ ότι μας παραπέμπει στον "εφιάλτη" που περιγράφει με γλαφυρό τρόπο ο Δημήτρης Μίγγας (***Της Σαλονίκη μοναχά...***), όταν «ο Χορτιάτης, κατεβασμένος χαμηλά, σπρώχνει την πόλη προς τη θάλασσα και η παλιά παραλία χάνεται μέσα στην ομίχλη του Θερμαϊκού».

Ας γυρίσουμε όμως στην **30ή** Οκτωβρίου **1944.** Οι Γερμανοί, πριν αποχωρήσουν, ανατινάζουν τον μεγάλο λιμενοβραχίονα της πόλης, καταστρέφοντας και όσα επιταγμένα καΐκια και πλοιάρια ήταν αραγμένα κατά μήκος της παραλίας.

«Χρόνια κατόπιν», γράφει ο Β. Βασιλικός, «βλέπαμε τα μικρά σκάφη που ανατίναξαν οι Γερμανοί στο φευγιό τους ν' αλλάζουν σχήματα μες στη ρηχή θάλασσα όπου είχαν βουλιάξει».



Πίσω από τους κωπηλάτες η ιχθυόσκαλα της Σαλαμίνας (αρχές της δεκαετίας του '60)

Υπήρχαν ακόμη βάρκες και καΐκια στην παραλία της πόλης στη θαμπή εποχή του '50. Τις βλέπουμε και στις σκηνές της ταινίας *Ξυπόλητο τάγμα* του Γκρεγκ Τάλας.

«Το καλοκαίρι του '60», γράφει η Δέσποινα Πανταζή στο βιβλίο της ***Σ' έβλεπα ω πόλη απ' τη μεριά της θάλασσας***, «κάθε απόγευμα έβλεπα τη Θεσσαλονίκη από το ξύλινο βαρκάκι εκεί στη μέση του Θερμαϊκού απέναντι από το Μικρό Καραμπουρνού. [...] Η θάλασσα του Θερμαϊκού, η επονομαζόμενη "ψαρομάνα", αυτός "ο κόλπος θερμής αγάπης" κατά τον βυζαντινό ποιητή, δεν είναι πια η ίδια. Ό,τι απέμεινε είναι μια "Φανούλα", η μοναδική ψαρόβαρκα που επιμένει να τραμπαλίζεται μέσα στον βούρκο του Θερμαϊκού».

Στην αφήγησή του Κλείτου Κύρου (***Αναδρομή ζωής***, 2001) ένα παράξενο "ναυάγιο" στον Θερμαϊκό μοιάζει να "κλέβει την παράσταση":

> «[...] Άνοιξη του '45», γράφει, «κι ο νους μου τρέχει νοσταλγικά σ' ένα καφενεδάκι δίπλα στο κύμα, πίσω ακριβώς από το Βασιλικό Θέατρο, με τον Μανόλη Αναγνωστάκη που έφερνε συχνά και την κιθάρα του και μερακλώναμε όλοι. Από το καφενεδάκι βλέπαμε τα βράδια στη μέση του Θερμαϊκού, εκεί στο ύψος του Λευκού Πύργου, αγκυροβολημένο ένα μεγάλο φορτηγό. Ήταν ξεκοιλιασμένο στη δεξιά του μάσκα —ίσως από τορπίλη— και φωτιζόταν από ισχυρούς προβολείς που βρίσκονταν στα κατάστρωμά του. Ένα βράδυ, ύστερα από γερή ουζοποσία, νοικιάσαμε μια βάρκα και πλησιάσαμε το καράβι από κοντά. Κι ήταν μια άγρια ομορφιά να βλέπουμε ανάμεσα στις βουλιαγμένες λαμαρίνες του καραβιού έναν κρατήρα σαν από ηφαίστιο να χάσκει κάτω από το φως του προβολέα και του φεγγαριού [...]».

Τρία χρόνια μετά την ανακάλυψη της «άγριας ομορφιάς» που έκρυβε ο Θερμαϊκός, θα έχουμε τη μακάβρια αποκάλυψη μιας πολιτικής δολοφονίας που παραμένει ανεξιχνίαστη.

Στις 16 Μαΐου 1948 ένα βαρκάρης βλέπει να επιπλέει στα νερά του Θερμαϊκού, 500 μέτρα από τον Λευκό Πύργο, μπροστά στο κέντρο «Τριανόν» («Αχίλλειον» μεταγενέστερα), ένα πτώμα με δεμένα τα χέρια και τα πόδια, με φαγωμένα από τα ψάρια τα μάτια — όπως διαπιστώθηκε μετά— και με μια σφαίρα στο πίσω μέρος του κεφαλιού.

Ήταν ο Αμερικανός δημοσιογράφος Τζωρτζ Πόλκ, που είχε φτάσει λίγες μέρες πριν στη Θεσσαλονίκη και είχε εξαφανιστεί εδώ και μια εβδομάδα.

Ο Πολκ θεωρείται ότι δολοφονήθηκε Σάββατο βράδυ, 8 Μαΐου, ενώ το βράδυ του Σαββάτου η παραλία είναι γεμάτη καΐκια με την πρύμνη στραμμένη στο πεζοδρόμιο. [...] Όποιος θα κατέβαινε τα πέτρινα σκαλοπάτια και θα κατευθυνόταν σ' ένα καΐκι δεν θα κινούσε την περιέργεια κανενός.

Η Θεσσαλονίκη και η θάλασσα της προσφέρονταν για μια καλοστημένη παγίδα...

(Βλ. για την υπόθεση Πολκ στο βιβλίο μου: ***Το παλίμψηστο του αίματος***, 2010)



Πώς να χωρέσεις όμως στα όρια ενός κειμένου όλη αυτή τη μαγεία των βιωμάτων και των αναγνώσεων;

Πώς να ζωντανέψεις την αφανισμένη πλέον αίσθηση των διαδρομών και της νοσταλγίας (ναι, της νοσταλγίας αυτού που «δεν είναι πια αυτό που ήταν», βοηθάει όμως πάντοτε στο να μην εγκλωβιστούμε στον αποστειρωμένο, χωρίς συναίσθημα, συγκίνηση και φαντασία, λόγο);

Πώς θα μπορέσεις έτσι να συναντήσεις στα χρόνια του '30 τον Γ. Βαφόπουλο να κόβει βόλτες γύρω από το παλιό καφενείο του Λευκού Πύργου, ατενίζοντας τον Θερμαϊκό, μαζί με τους άλλους διακεκριμένους της λογοτεχνικής παρέας (τον Θέμελη, τον Ξεφλούδα κ.ά.);

Πώς να αναπλάσεις αυτές τις προπολεμικές καλοκαιριάτικες βραδινές βαρκάδες από την Ηλεκτρική Εταιρία ώς τη Φλέμιγκ; (Και πόσοι άραγε ξέρουν σήμερα αυτά τα τοπόσημα που περιγράφει στις αναμνήσεις του ο Κ. Χ. Ροδοκανάκης;

Και πώς να δεις τον Αντώνη Σουρούνη να περπατά κάτω από τη βροχή, δίπλα στη θάλασσα, που, πολλές φορές, όπως γράφει, «χτυπώντας το κύμα της στην προκυμαία έριχνε μερικές σταγόνες επάνω του σαν να τον θυμιάτιζε, σαν να τον ευλογούσε [...]»

Πώς να ανακαλύψεις, έστω και τώρα —ποτέ δεν είναι αργά— τους μυθικούς τόπους στη δυτική πλευρά, όπου η πόλη ενώνεται με τι θάλασσα, τους κύκνους και τις παράγκες στα διηγήματα της Λένας Καλαϊτζή-Οφλίδη και του Σίμου Οφλίδη (***Δυτικά της Σαλονίκης***, 1998);

Και πώς να νιώσεις την ξεχωριστή αίσθηση, που, όπως υποστηρίζει ο Πέτρος Μαρτινίδης, «δεν μπορεί να την αντικαταστήσει τίποτε καλύτερο, όταν διανύεις την

παραλία της πόλης, ακόμη και σε πλήρη κυκλοφοριακή συμφόρηση»;

Και πώς να παρακολουθήσεις τον Νίκο Μπακόλα στις «αυλές της θάλασσας» της προπολεμικής Θεσσαλονίκης, στην περιοχή του «Τάμαριξ», δίπλα στο παλιό «Καλαμαρί» και στο θρυλικό «Λουξεμβούργο», όταν μπροστά τους βουτούσαν για μπάνιο στο καθαρό νερό μεγάλοι και παιδιά;

Πώς να δεις τον «ομιχλώδη και θαμπό» θαλάσσιο ορίζοντα της πόλης στα χρόνια του '50 με τα μάτια του Μισέλ Μπυτόρ, να τον ζωντανεύουν μόνον κάποιες βαρκούλες με ριγωτά πανιά στο χρώμα του χαλκού, και να νιώσεις ότι «σ' αυτόν τον όρμο που χρόνο με τον χρόνο εκβορβορώνεται από τις προσχώσεις του Αξιού, το λιμάνι ασφυκτιά [...]»;

Και πώς να νιώσεις την αίσθηση που περιγράφει στα χρόνια του '60 ο Ν. Ι. Μέρτζος (***Εγκώμια Θεσσαλονίκης***, 1998):

«[...] Προχωράει λοιπόν η νέα παραλία [...]. Και η θάλασσα απομακρύνεται. "Έργον πολιτισμού και προόδου" — ποιος το αμφισβητεί; Αλλά πέρασε κανείς από τους παλαιούς εκεί προς τη μεριά της Σαλαμίνας; Οι σιωπηλοί κολπίσκοι, οι βάρκες που λικνίζονταν στο κύμα, τα όμορφα κοτεράκια του Ιστιοπλοϊκού, οι μαυριδεροί ψαράδες απομακρύνονται [...]. Υπήρχε μια πνοή ρομαντισμού εκεί. Μια ψυχή. Ήσαν οι γλάροι του χειμώνα που κάθονταν στις κουπαστές των αραγμένων καραβιών γεμάτοι περισυλλογή. [...] Άμα περάσεις πάνω στα χώματα της νέας παραλίας που προελαύνει προς το Αλλατίνι, ανακαλύπτεις με κατάπληξη πόσα αρχοντικά υπήρχαν ακόμη εκεί στη Γεωργίου. Η θάλασσα είναι αυτή που λείπει τώρα από την πλευρά εκείνη. Μια θάλασσα [...] με βραχάκια, με λιμενίσκους, με αμμουδιές και ξέρες που την εγνώριζαν όλοι. Θάλασσα με προσωπικότητα, που δεν θα μπορέσει να την αντικαταστήσει τίποτε [...]».

Και είναι τέλος όλο αυτό το ηχόχρωμα που αναδύεται από τη συνάντηση της ασπρόμαυρης πόλης και του Θερμαϊκού.

Σειρήνες από τα καράβια στο λιμάνι και τα μοτοράκια (στις μέρες μας τα αντικατέστησαν τα «πλωτά μπαρ»...).

Ραδιόφωνα και τρανζιστοράκια που μεταδίδουν ποδοσφαιρικούς αγώνες, διαταράσσοντας τη χαλαρή βόλτα του κυριακάτικου απομεσήμερου.

Τα τζουκ-μποξ να παίζουν δυνατά και να ακούγονται ώς μέσα στον Θερμαϊκό: Μίκης Θεοδωράκης, Στέλιος Καζαντζίδης, Βασίλης Τσιτσάνης, και Έλβις Πρίσλεϋ. Και ο Πάνος Γαβαλάς στη ***Νυφούλα του Θερμαϊκού*** να ακούγεται από εκείνο το ταβερνάκι που είχε απομείνει στο Μπέχτσιναρ μια μέρα του '60, διαταράσσοντας τη γαλήνη της βραδινής βαρκάδας.

Ιαχές φιλάθλων από το ανοικτό γήπεδο μπάσκετ της ΧΑΝΘ (απ' τις κερκίδες στο πάνω διάζωμα μπορούσες να ρομαντζάρεις βλέποντας στο ημίχρονο των βραδινών αγώνων τα καραβάκια φωταγωγημένα να γυρίζουν από τις ακτές του Θερμαϊκού).

Ο θόρυβος του κόσμου που έρχεται από τα παραλιακά εστιατόρια «Στρατής» και «Όλυμπος Νάουσα» και το ξενοδοχείο «Μεντιτερανέ» και τα καφενεία «Αστόρια Β΄», «Πτι Παλαί» κτλ., από το θερινό θέατρο «Μετρόπολις» και από τη Λέσχη του Άρη δίπλα στη Σχολή Τυφλών, με το γηπεδάκι του μπάσκετ που το έγλειφε η θάλασσα.

Και πώς να καταφέρεις να χωρέσεις και να αναδείξεις σ' ένα έντυπο τα περίφημα ηλιοβασιλέματα στον Θερμαϊκό μ' όλα τα χρώματα, τους συνειρμούς, τα συναισθήματα και τα κρυφά νοήματα τους — ο Παναγιώτης Οικονομίδης το κατάφερε στο έξοχο λεύκωμά του ***Δύσεις στο Θερμαϊκό*** (2007).

Όλες αυτές οι σκισμένες σελίδες από το "μυθιστόρημα" του Θερμαϊκού, όλες αυτές οι εικόνες και τα σπαράγματα μνήμης δεν λειτουργούν μόνο ως ανασύνθεση μιας εποχής αλλά και ως ψυχικό βάλσαμο:

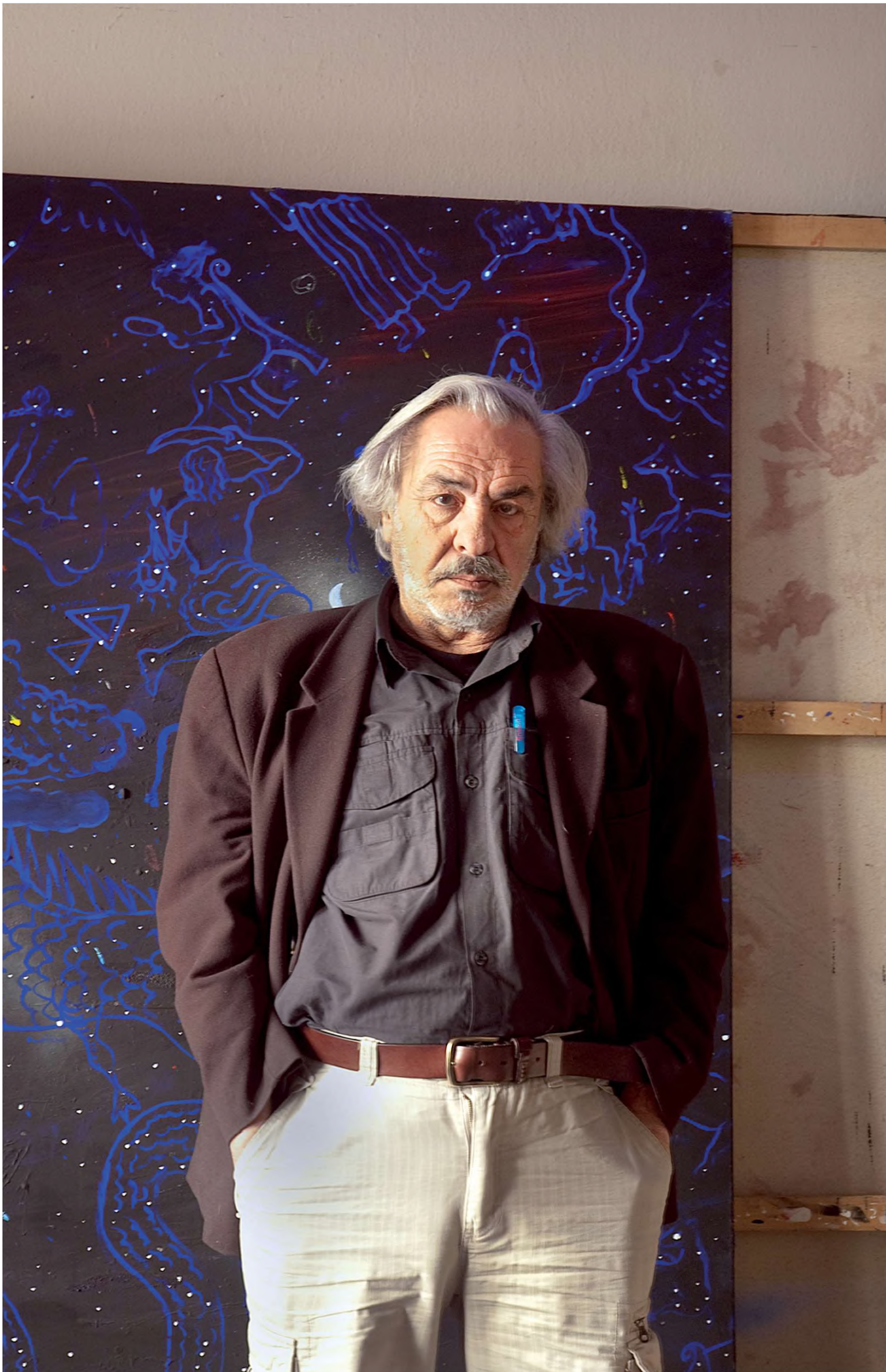
Καταφεύγουμε στην παραλία, στην απολυτρωτική θάλασσα του Θερμαϊκού όπως οι ερασιτέχνες ψαράδες και οι βασανισμένοι άνθρωποι, και όπως οι ήρωες στα βιβλία του Γ. Θ. Βαφόπουλου, του Νίκου Μπακόλα, του Βασίλη Βασιλικού, του Τηλέμαχου Αλαβέρα κ.ά.

Αν σήμερα η πόλη μάς πληγώνει, ο Θερμαϊκός μάς αποζημιώνει. Κάποια στιγμή όλοι οι Θεσσαλονικείς πρέπει να δουν την πόλη τους και τη ζωή τους μέσα από τη θάλασσα.

Ταυτόχρονα, όλες αυτές οι ψηφίδες συνθέτουν μια εισαγωγή σε μια συστηματική ανθολογία αλλά και έναν κώδικα που θα μας επιτρέψει να "διαβάσουμε" και να κατανοήσουμε το παλίμψηστο των ιστορικών χώρων της πόλης. Ο Θερμαϊκός, πάντα ως αφηγητής της ιστορίας και πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους, τους φωτογράφους, τους δημοσιογράφους, τους συγγραφείς και τους ποιητές, θα εξακολουθεί να τραβάει σαν ακατανίκητος μαγνήτης τη ματιά μας, τις λέξεις μας και την καρδιά μας. ■



Η σαγήνη του ηλιοβασιλέματος στον σύγχρονο Θερμαϊκό (Παναγ. Οικονομίδη, *Δύσεις στο Θερμαϊκό*, 2007)



Σάββατο, 10 Δεκεμβρίου 2011
Φωτογραφία: Άρις Γεωργίου

της **ΑΡΕΤΗΣ ΛΕΟΠΟΥΛΟΥ**
Ιστορικού Τέχνης, Επιμελήτριας του ΚΣΤΘ-ΚΜΣΤ

Παύλος Βασιλειάδης



Εικ. 1: *Αστικό Τοπίο*, Δεκ. '70, ζωγραφικό έργο

Ο Παύλος Βασιλειάδης είναι ψυχίατρος και καλλιτέχνης. Και στους δύο τομείς που τον απασχολούν έχει μακροχρόνια πορεία και εμπειρία και χαίρει —δικαίως— ευρείας αναγνώρισης. Με τις ιδιότητες αυτές προσεγγίζει σταθερά και πολλαπλά —τι άλλο;— την τέχνη.

Ως θεραπευτής ανθρώπων με ψυχικές ασθένειες, μελετά μια άλλη "όχθη" της δημιουργικής διαδικασίας: αναζητά έναν τρόπο να βοηθήσει τους ασθενείς του, οι οποίοι, με εφαλτήριο την εικαστική έκφραση, βρίσκουν έναν τρόπο να διατυπώσουν όσα ίσως δεν θα μπορούσαν να πουν διαφορετικά. Λαμβάνοντας υπόψη τη λατινική λέξη curare, που σημαίνει θεραπεύω, θα μπορούσε κανείς να τον χαρακτηρίσει και curator (στα αγγλικά: επιμελητής εκθέσεων).

Ως δημιουργός, αποτελεί και πάλι μια περίπτωση σταθερής εικαστικής έρευνας, η οποία χαρακτηρίζεται από επιστημονική μεθοδικότητα στην προσέγγιση. Στο σύνολό του, το εικαστικό έργο τού Παύλου Βασιλειάδη διακρίνεται από σαφείς προβληματισμούς γύρω από τον ρόλο που η τέχνη μπορεί να ασκήσει στην εμπειρία της καθημερινότητας, προκαλώντας τον τρόπο που την αντικρίζουμε και τη βιώνουμε.

Έχοντας ξεκινήσει κατά τη δεκαετία του '70 από τη ζωγραφική επιφάνεια με έργα ρεαλιστικά και με θεματική επικεντρωμένη κυρίως στο αστικό τοπίο, ανοίγεται σταδιακά από τις δύο διαστάσεις στις τρεις, στήνοντας εικαστικές εγκαταστάσεις και διαμορφώνοντας περιβάλλοντα. (Εικ. 1).

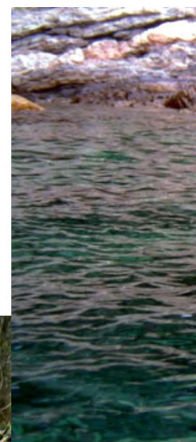
Δουλεύει συστηματικά σε ενότητες έργων και ασχολείται ιδιαίτερα με το δίπολο αστικό - φυσικό τοπίο, όπως π.χ. οι «Πόλεις» και τα «Παρμπρίτζ» με τις υπερ-ρεαλιστικές τους αντανακλάσεις. (Εικ. 2 και 3). Μας παρασύρει οπτικά κάπου μεταξύ



Εικ. 2: *Πόλις*, 1979-80, ξύλινες επιζωγραφισμένες κατασκευές



Εικ. 3: *Παρμπρίζ*, 1988, επιζωγραφισμένα παρμπρίζ





Εικ. 4: *Κορμοί Δέντρων*,1991, φροτάζ σε κορμούς, πολυουρεθανη

πραγματικότητας και οφθαλμαπάτης, με περιβάλλοντα όπως οι «Κορμοί Δέντρων» και τα «Βράχια-Μεταπλάσεις» (εικ. 4 και 5), που ενσωματώνονται στο φυσικό τοπίο.

Με τον ίδιο τρόπο "φωτίζει" τις νύχτες με εγκαταστάσεις που προαπαιτούν τις φυσικές συνθήκες για να ολοκληρωθούν, όπως το «Νυχτερινό ψάρεμα» (εικ. 6) ή το «Φεγγάρι» (τη γνώριμη εγκατάσταση στην παραλία της Θεσσαλονίκης, εικ. 7α και 7β).

Ακολουθώντας την ελληνική μυθολογία, οδηγείται σε έναν "ονειρικό" ρεαλισμό, με εγκαταστάσεις όπως η «Κλωθώ» ή τα «Σύμπαντα», όπου αποδίδεται το σύμπαν μέσα από τους μυθολογικούς ήρωες που έδωσαν τα ονόματά τους στους αστερισμούς. (Εικ. 8). Προκειμένου τα έργα αυτά να αποκτήσουν ζωή, επιστρατεύεται η συνέργεια του φωτός (UV φωτισμού με το χρώμα, π.χ. τα πολύπτυχα «DNA-Codes», εικ. 9) ή η εξοικείωση του ματιού με τη διαχείριση των χρωμάτων και των λεπτομερειών .

Άλλοτε εντός εκθεσιακών-ιδιωτικών χώρων και άλλοτε εκτός αυτών, στον δημόσιο χώρο που ο Βασιλειάδης τόσο αγαπά, τα έργα του έχουν ως στόχο και ως προϋπόθεση, για να ολοκληρωθεί η υπόστασή τους, να δημιουργούν σχέσεις είτε με το κοινό είτε με τον περιβάλλοντα χώρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της λογικής το «Orbis» (εικ. 10), μία εγκατάσταση που παράγει φως όταν λαμβάνει ήχους, δηλαδή χρειάζεται τη διάδραση με ανθρώπους ή με ήχους του περιβάλλοντος προκειμένου να λειτουργήσει. Παρομοίως λειτουργούν και οι «Κήποι», εγκαταστάσεις από τεχνητά λουλούδια, τα οποία "ζωντανεύουν" και κινούνται, εφόσον περπατήσει ο επισκέπτης ανάμεσά τους. Πρόσφατο παράδειγμα οι εγκαταστάσεις σε διάφορα σημεία της Θεσσαλονίκης (Δημήτρια 2010, εικ. 11), όπως επίσης και η παρουσίαση στον εκθεσιακό, καθώς και στον περιβάλλοντα χώρο του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών («Παύλος Βασιλειάδης - Περιβάλλοντα», 2011, εικ. 12).

Μέσα από τα έργα του Βασιλειάδη διαφαίνονται

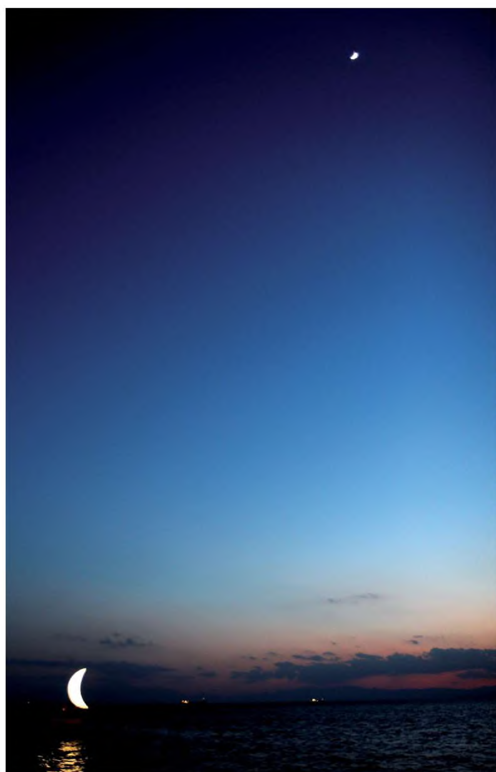


Εικ. 5: *Βράχια-Μεταπλάσεις*,1994, φροτάζ σε καμβά-πολυουρεθάνη, Χαλκιδική



Εικ. 6: *Νυχτερινό Ψάρεμα*, 2005, Χαλκιδική, ξύλο, λάστιχα, UV φωτισμός

Εικ. 7α: *Φεγγάρι*, 2001, μεταλλική ανοξείδωτη κατασκευή 4,5 μέτρων μέσα στη θάλασσα



Εικ. 7β: *Φεγγάρι*, 2010, μεταλλική ανοξείδωτη κατασκευή 3 μέτρων στη Νέα Παραλία Θεσσαλονίκης

Εικ. 8: *Σύμπαν*, 2011, λεπτομέρεια





Εικ. 9: *DNA-Codes*, 2006, Λεπτομέρεια εγκατάστασης με UV φωτισμό

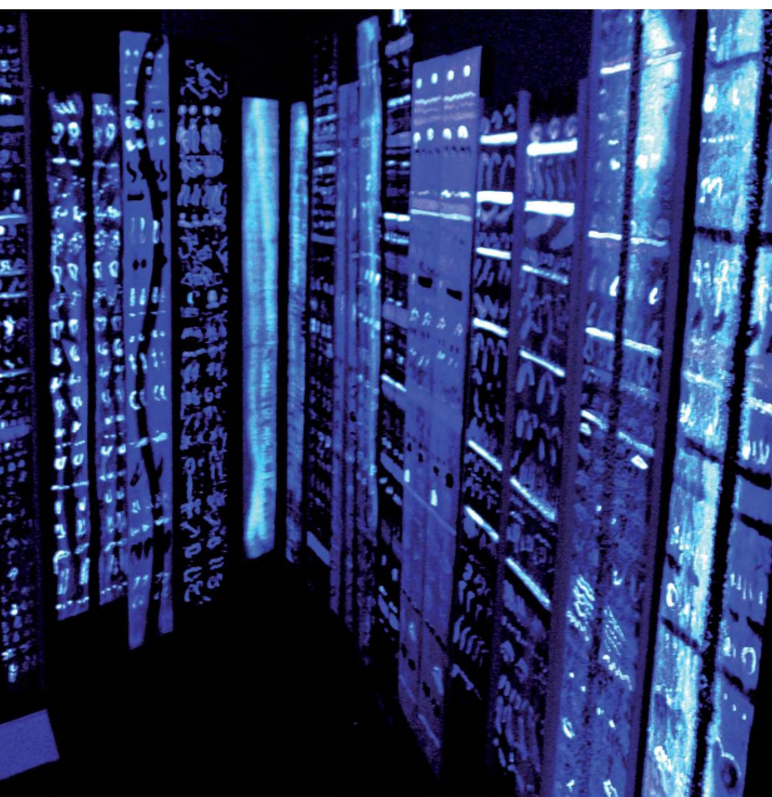
και τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της δουλειάς του, όπως αυτά ξεδιπλώνονται μέσα από όλη αυτήν την πολυετή δράση και εικαστική παραγωγή:

Δουλεύει με **πρόθεση ερευνητική.** Η δομή της δουλειάς του διαρθρώνεται σε ενότητες-σειρές έργων, και πάντα με τη λογική της διερεύνησης κάθε τεχνικής και θεματικής.

Τον απασχολεί η **δημιουργική πρόσληψη** των έργων του από το κοινό, η διάδραση και το παιχνίδι του αμφιλεγόμενου με τον θεατή, άλλοτε παίζοντας με την ψευδαίσθηση, άλλοτε εστιάζοντας στην απόλυτα ρεαλιστική (υπερ-ρεαλιστική;) οπτική.

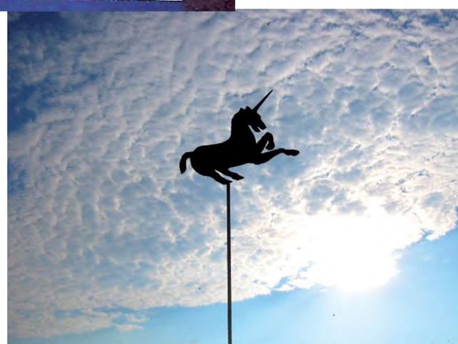
Υπάρχει πάντα ένα ανοιχτό **παράθυρο σχολιασμού** στον θεατή, είτε για το έργο και την εμπειρία του είτε για την πραγματικότητα που απεικονίζεται ή αναπαρίσταται. Πρόκειται για έναν ρεαλισμό προσηλωμένο στην ποιητική προσέγγιση της πραγματικότητας, που αφήνει ανοιχτά στο κοινό όλα τα ενδεχόμενα ταύτισης.

Στο τεύχος αυτό προσδοκία μας είναι όλα τα παραπάνω, καθώς και όσα ακολουθούν, να στοιχειοθετούν την ταυτότητά του Παύλου Βασιλειάδη ως καλλιτέχνη, επιστήμονα και ανθρώπου. ■





Εικ. 10: *BRAIN (ORBIS)*, 2002, Κατασκευή, Συλλογή ΜΜΣΤ



Εικ. 11: *Δημήτρια*, 2010, Μονόκερως, Μεταλλική κατασκευή



Εικ. 12: *Κήπος*, 2011, εγκατάσταση στον προαύλιο χώρο του Τελλογλείου Ιδρύματος Τεχνών

του **ΠΑΥΛΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ**
Ψυχιάτρου, Ζωγράφου

Η ανακάλυψη και αποδοχή της τέχνης των ψυχωσικών



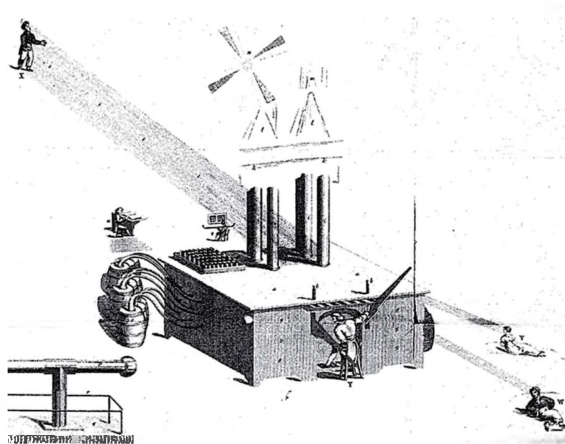
1. Opicinus de Canistris, *Nautical chart*, 1336

Στοιχεία για την τέχνη των ψυχωσικών δεν έχουμε πριν από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα. O Colin Rhodes αναφέρει ότι ενεργό ενδιαφέρον για την τέχνη αυτή εκδηλώθηκε με την είσοδο στον 20ό αιώνα, αν και το να φτιάχνουν εικόνες οι ασθενείς χρονολογείται πριν ακόμη από τη δημιουργία των ασύλων.

Το ενδιαφέρον στον χώρο της ψυχιατρικής

Δυστυχώς, είναι λίγα τα έργα ασθενών που έχουμε πριν από τον 20ό αιώνα, καθώς στην πλειονότητά τους οι ψυχίατροι και το προσωπικό των ψυχιατρείων πίστευαν ότι τα έργα αυτά δεν έχουν αξία και τα πετούσαν ή τα έκαιγαν. Έτσι, μπορεί να μην έχουμε πολλά τεκμήρια για παλαιότερες εποχές, αυτό όμως δεν σημαίνει ότι οι ασθενείς καλλιτέχνες δεν δημιουργούσαν. O E. Kris αναφέρεται στο εντυπωσιακό καλλιτεχνικό έργο του Opicinus de Canistris (1296-1355), ενός Ιταλού μοναχού και θεολόγου που το 1334 εμφάνισε ψύχωση, πιστεύοντας ότι είναι ο Χριστός που αναστήθηκε. Στην αρχή της ψύχωσής του περιγράφεται ένα επεισόδιο με οπτικές ψευδαισθήσεις, αμνησία και παράλυση του δεξιού χεριού. O E. Kris απομακρύνεται από την περίπτωση ενός εγκεφαλικού επεισοδίου κι αναφέρεται σε μετατροπικά φαινόμενα, καθώς οι λεπτομέρειες στις εκπληκτικές διαγραμματικές αναπαραστάσεις του και στις χαρτογραφήσεις του δεν θα μπορούσαν να γίνουν από παράλυτο χέρι, το οποίο ωστόσο «λειτουργούσε μόνο για να κάνει αυτά που του ζητούσε μια υπερφυσική δύναμη» (E. Kris, 1952, εικ. 1).

Η πιο παλιά ίσως απεικόνιση σε ίδρυμα είναι αυτή που παρουσιάζεται στο βιβλίο του αποθηκάριου John Haslam, ***Illustrations of Madness*** [Απεικονίσεις της τρέλας, 1810], και αφορά το έργο του James Tilly Matthews (πέθανε το 1815) στο νοσοκομείο Bethlem του Λονδίνου. Το βιβλίο αναφερόταν στις παρανοειδείς ιδέες του Matthews και περιείχε σχέδια του ίδιου για μια μηχανή με μαγνητικά υγρά [«air loom», αργαλειός του αέρα, εικ. 2], που εξέπεμπε αέρια και που την τοποθετούσαν οι Γάλλοι επαναστάτες σε καφενεία και κελάρια του Λονδίνου, με στόχο



2. James Tilly Mathiews, *Air-loom*, 1810

να επηρεάζουν και να ελέγχουν τη σκέψη των Άγγλων βουλευτών, με αποτέλεσμα τον πόλεμο μεταξύ Γαλλίας και Αγγλίας (κάτι σαν τις μεταγενέστερες πλύσεις εγκεφάλου) (Mc Gregor, 1989). Σχετικό περιεχόμενο φαίνεται να έχουν και τα σχέδια ***Proofs*** [Αποδείξεις, Δοκιμασίες] του Jacob Mohr στο πέρασμα στον 20ό αιώνα, με έντονη την απεικόνιση των ιδεών επίδρασης από μηχανές που εκπέμπουν κύματα (Mc Gregor, 1989). Νωρίτερα, ο Andrew Kennedy (1825-1899) στη Σκοτία δημιουργεί τρεις ή τέσσερις τόμους φυσικής φιλοσοφίας γεμάτους ζωγραφιές, που περιγράφονταν από το προσωπικό σαν «ανοησία». Σήμερα σώζονται μόνο 34 ζωγραφιές (C. Rhodes, 2000). Την ίδια περίπου εποχή (1872), ο ψυχίατρος A. Tardieu (1818-1879), στη Γαλλία, δημοσίευσε για πρώτη φορά σχέδιο ψυχωσικού σε πραγματεία του (Mc Gregor, 1989).

Υπάρχουν ωστόσο και αρκετές αναφορές στη δημιουργικότητα των ασθενών, που αποκλεισμένοι στα διάφορα ιδρύματα έβρισκαν μια διέξοδο. Αρχίζει η εποχή κάποιου σχετικού ενδιαφέροντος ορισμένων ψυχιάτρων, καθώς μερικοί από αυτούς κατάφεραν να δουν πέρα από τους ανασταλτικούς κλινικούς περιορισμούς.

Ο Philippe Pinel (1745-1826) το 1792 στη Sâlpetrière, παρατηρώντας δύο ασθενείς να ζωγραφίζουν, θ' αναφερθεί στο γεγονός ότι η ζωγραφική θα μπορούσε να έχει θεραπευτική δύναμη (Mc Gregor, 1989· Beveridge, 2001) και περίπου την ίδια εποχή ο Benjamin Rush (1745-1813), στο βιβλίο του ***Medical Inquiries and Observations upon the Disease of the Mind***, εξέφρασε την άποψη ότι η τρέλα θα μπορούσε να ενεργοποιήσει καλλιτεχνικά ασθενείς χωρίς προηγούμενες καλλιτεχνικές τάσεις (Beveridge, 2001). Σε αντίθεση με όλους τους προηγούμενους, ο Alexander Francis Browne (1805-1885) το 1857 δημοσίευσε ένα άρθρο με τίτλο «Art in Madness» [Τέχνη στην τρέλα], όπου σημείωνε ότι στην τέχνη των ασθενών δεν υπήρχε καμιά ουσιαστική διαφορά από την τέχνη των υγιών. Χρησιμοποίησε, όπως αναφέρεται, τα πιο "παραδοσιακά" έργα ασθενών αντί για τα πιο ασυνήθιστα, για να στηρίξει την υπόθεσή του (Beveridge, 2001). Το 1860 ο Joseph Octave Delapierre οργανώνει την πρώτη έκθεση ασθενών στο άσυλο Hanswell. Τον ίδιο καιρό εμφανίζεται και η συμβολή του Cesare Lombroso (1835-1909). Ο Lombroso είναι περισσότερο γνωστός ως εγκληματολόγος, για τις θέσεις του πάνω στην κληρονομικότητα της εγκληματικότητας. Είχε ωστόσο στην κατοχή του πολλά έργα ψυχωσικών και στις έρευνές του ανέφερε ότι οι καλλιτέχνες είναι δέκα φορές πιο πιθανό να εμφανίσουν ψυχική διαταραχή απ' ό,τι οι μη καλλιτέχνες, συνδέοντας έτσι τη δημιουργία με την ψυχοπαθολογία, αλλά και ταυτίζοντάς τες. Πίστευε ότι η τρέλα μπορεί να ενεργοποιήσει την καλλιτεχνική δημιουργικότητα σε μη καλλιτέχνες, όμως τα έργα που δημιουργούν εκφράζουν μια στροφή σ' ένα πρωτόγονο (primitive) στάδιο ανάπτυξης (N. Kambitsis, 2009). Κατέγραψε επίσης μια σειρά από χαρακτηριστικά της τέχνης των ασθενών, μελετώντας τη συλλογή του. Ο Paul Max Simon, γιατρός και καλλιτέχνης, στο βιβλίο του ***Les Écrits et les Dessins des Alienes*** [Η γραφή και οι ζωγραφιές των τρελών, 1888], τονίζει το δημιουργικό αποτέλεσμα της τέχνης αυτής και παράλληλα ψάχνει



3. A. Woelfli, *The Ballroom of Saint Adolf*, 1916



4. K. Genzel, *Η γυναίκα με το λελέκι (Jesin)*,1920

για διαγνωστικά σημεία στην τέχνη των ασθενών (Mc Gregor, 1989). Αντίστοιχα, ο William Noyes (1857-1941) διατυπώνει την άποψη ότι η δημιουργικότητα των ασθενών είναι μια παραγωγή του μέρους του μυαλού τους που παραμένει υγιές (Mc Gregor, 1989). Ο ίδιος δημιουργεί και μια συλλογή έργων στο νοσοκομείο ***Bethlem*** του Λονδίνου.

Καθώς υπήρχαν όλες αυτές οι συχνά αντικρουόμενες απόψεις, το 1892 ο Dr James G. Kiernan (1852-1923) οργάνωσε ένα συνέδριο στο Σικάγο για την τέχνη αυτή. Πόρισμα του συνεδρίου υπήρξε η αναγνώριση της τέχνης των ασθενών ως καλλιτεχνικής και διαγνωστικής δυνατότητας. Ακολούθησε η δημοσίευση του βιβλίου του John Mc Gregor (1989) *The Discovery of the Art of the Insane* [Η ανακάλυψη της τέχνης των τρελών], όπου αναλύεται διεξοδικά η σχέση της τέχνης και της ψύχωσης μέχρι τον 20ό αιώνα.
Οι προαναφερθέντες πρωτοπόροι έθεσαν από τότε τα βασικά ερωτηματικά που απασχολούν και σήμερα τον χώρο της ψυχιατρικής και της τέχνης:

- τη θεραπευτική λειτουργία της τέχνης
- το φαινόμενο της «δημιουργικής ψύχωσης»
- την αξία των έργων αυτών ως τέχνης.

Το ενδιαφέρον στον 20ό αιώνα

Κατά τον 20ό αιώνα, οι αλλαγές στους χώρους της ψυχιατρικής στην Ευρώπη δημιούργησαν ένα κλίμα κατάλληλο να δεχτεί την αξία της τέχνης ατόμων με ψυχικές διαταραχές.

Εκθέσεις έργων νοσηλευομένων, που δεν είχαν προηγουμένως καμιά σχέση με την τέχνη, ούτε σχετική εκπαίδευση, ξεκίνησαν στο τέλος του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα. Μετά την έκθεση που είχε οργανώσει ο J. Delapierre το 1860, ο Th. Hyslop, μολονότι ο ίδιος κρατούσε αρνητική στάση απέναντι στα έργα των ασθενών, οργανώνει το 1900 έκθεση στο Bethlem, ανοιχτή στο κοινό. Την ίδια χρονιά, ο Dr. Auguste Marie (1865-1934) ξεκίνησε τη συλλογή του με έργα των Émile Josome Hodinos (1853-1905), Voyageur Français (;) και άλλων. Ο ίδιος δημιούργησε το 1905 το Μουσείο της Τρέλας στο άσυλο Villejuif, κι ακόμη οργάνωσε εκθέσεις που έγιναν στο νοσοκομείο Bethlem και στο Βερολίνο το 1913 και στη Μόσχα το 1914. Η συλλογή του A. Marie είχε μεγάλη απήχηση στον Τύπο στην Αγγλία και στη Γαλλία και το περιοδικό ***The Sketch*** δημοσίευσε αρκετές εικόνες από τη συλλογή (C. Rhodes, 2000), γεγονός που σημαίνει ότι η κοινωνία αρχίζει να ενημερώνεται για την τέχνη αυτή.

Το πρώτο βιβλίο που γράφηκε στον 20ό αιώνα ήταν το *L'Art chez les Fous* [Η τέχνη στους τρελούς] του Marcel Reja (ψευδώνυμο του Paul Meunier, 1873-1957) το 1907, στο οποίο η αισθητική αντίληψη επισκίαζε την κλινική. «Η συστηματική σπουδή των έργων των ασθενών ακουμπά ένα ουσιαστικό σημείο: φωτίζει με μοναδική διαφάνεια τις συνθήκες της γένεσης της δημιουργικής δραστηριότητας» (C. Rhodes, 2000).

Ακολουθεί, το 1921, η έκδοση του βιβλίου ***Madness and Art: The Life and Work of Adolf Wölfli*** [Τρέλα και τέχνη: Η ζωή και το έργο του Adolf Wölfli] του Ελβετού ψυχιάτρου W. Morgenthaler (1882-1965). Ο W. Morgenthaler είδε το έργο του A. Wölfli (1864-1930) σαν τέχνη: «***Όλα αναπαρίστανται εδώ, όχι μόνο αυτά που μπορεί κανείς να δει αλλά κι όλα αυτά που είναι ικανός να σκεφτεί και να αισθανθεί***». (Εικ. 3) Παράλληλα, θεωρούσε το έργο του Wölfli παράδειγμα επιτυχούς ψυχικής σταθερότητας και μορφή "***αυτοθεραπείας***" (W. Morgenthaler 1921). Ο Wölfli αναγνωρίζεται ως ο σημαντικότερος καλλιτέχνης της τέχνης αυτής, και έργα του υπάρχουν πλέον στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Βέρνης. Το έργο του αποτελείται από χιλιάδες ζωγραφιές και μουσικές συνθέσεις. Αφηγείται αυτοβιογραφικά την εξερεύνηση του κόσμου, μέσα από την οποία ο ίδιος μετατρέπεται σε Άγιο Adolf II, που μεσουρανεί γιορτάζοντας τη νέα δημιουργία του κόσμου του Αγίου Adolf II.

Τον επόμενο χρόνο εκδίδεται το βιβλίο ***The Artistry of the Mentally Ill*** [Η δημιουργικότητα/εικονογραφικότητα των ψυχικά αρρώστων) του Γερμανού ψυχιάτρου και ιστορικού τέχνης Hans Prinzhorn (1886-1933) O Prinzhorn επέλεξε τον τίτλο ***Bildnerei*** (δημιουργικότητα, το να κάνεις ζωγραφιές), για να αποστασιοποιηθεί από τον όρο "καλές τέχνες".

Με τη βοήθεια του διευθυντή του ψυχιατρείου της Χαϊδελβέργης Karl Wilmanns, που είχε ήδη μια μικρή συλλογή, συγκεντρώθηκαν 4.500 έργα από 350 ασθενείς. O Prinzhorn έστειλε γράμματα σε διάφορα νοσοκομεία εντός και εκτός Γερμανίας, ζητώντας έργα ζωγραφικής των αρρώστων, «με έντονη προσωπική έκφραση», ακόμα και «κατατονικές ζωγραφιές» και έργα με «έντονη παλινδρόμηση» (ορνιθοσκαλίσματα, μουντζούρες).

Αμφισβητεί τη διαγνωστική χρήση της ζωγραφικής αυτής, αναγνωρίζοντας την εικαστική κι αισθητική αυτοδυναμία των έργων τους, και παρουσιάζει έναν μεγάλο αριθμό δημιουργών, μεταξύ των οποίων τους «Δέκα σχιζοφρενικούς μάστορες». Ο ίδιος μιλάει για «αλησμόνητα όμορφες εικόνες». O Prinzhorn περιέγραψε μια πολύ συχνή συνήθεια στη ζωγραφική των ασθενών, δηλαδή το να γεμίζουν όλο τον χώρο του πίνακα (***horror vacui***, φόβος του κενού).

Για τον Prinzhorn, το κρίσιμο στάδιο κατά το οποίο η προσωπική ψυχολογία επηρεάζει το έργο βρίσκεται στους τρόπους με τους οποίους η εμπειρία μεταφράζεται στη φαντασία. Η τέχνη αυτή χρησιμοποιείται από τον σχιζοφρενικό για να αποκαταστήσει την τάξη σ' έναν κόσμο που χαοτικά αλλάζει. Αναγνώριζε την ικανότητα των ασθενών να ζωγραφίζουν «από το βάθος του εσωτερικού τους κόσμου, τις ιδέες τους, και τη φαντασμαγορία των κρυφών ενορμήσεών τους». Θεωρούσε ότι η τέχνη αυτή δεν διαφέρει από την άλλη και μιλούσε για «δημιουργία τέχνης».

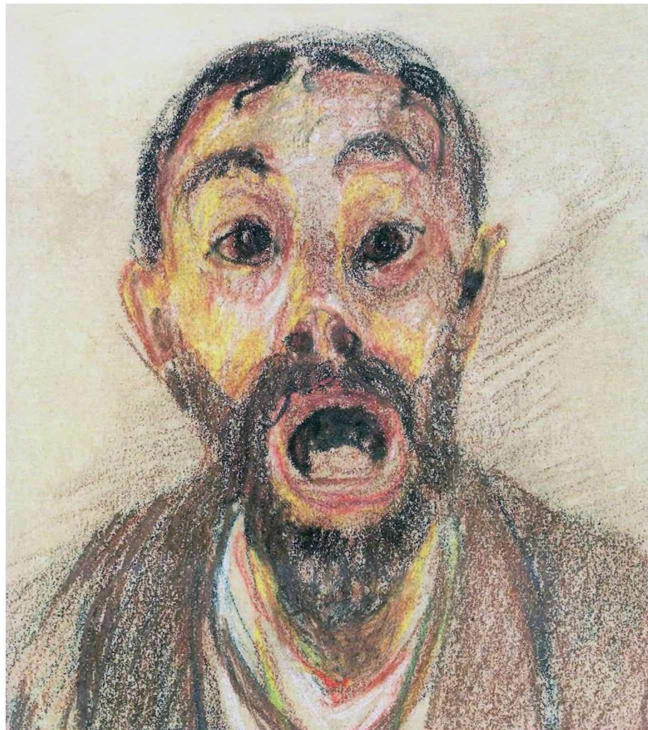
Οργάνωσε μια συλλογή με πάνω από 5.000 ζωγραφιές (πολλαπλάσιος αριθμός σήμερα) των Karl Brendel (Genzel) (1871-1925) (εικ. 4), August Klett (Klotz) (1866-1928) (εικ. 5), August Natterer (Neter) (1868-1933) (εικ. 6), Franz



5. A. Klett, *Σκουληκότρυπες*,1919



6. A. Neter, *Ο θαυμαστός βοσκός*,1919



7. F. Bueler, *Ο εαυτός*,1919



8. E. Delacroix, *Ο Τουρκοάτο Τάσσο στο ψυχιατρείο*, 1839

Buehler (Pohl) (1864-1940) (εικ. 7) και άλλων πολλών, στους οποίους έδινε ψευδώνυμα. Μέρος της συλλογής Prinzhorn εκτίθεται για πρώτη φορά στο Zinglers Kabinett (1921) στη Φρανκφούρτη και στην γκαλερί «Garvens» στο Ανόβερο (1921). Κατόπιν στο Παρίσι, στη Γενεύη και σε άλλες δέκα πόλεις.

Έτσι, η τέχνη αυτή γνωστοποιείται στον καλλιτεχνικό κόσμο, μέσω των εκθέσεων και κυρίως μέσω του M. Ernst, που είχε στην κατοχή του το βιβλίο αυτό.

Το 1937, επί εθνικοσοσιαλισμού, εκτέθηκαν έργα ασθενών μαζί με έργα μοντέρνων ζωγράφων στο Βερολίνο και σε άλλες εννέα πόλεις, για ν' "αποδειχτεί" ο εκφυλισμός της μοντέρνας τέχνης (*Entartete Kunst - Εκφυλισμένη Τέχνη*), και το 1939 ξεκινά η επιχείρηση Aktion T4, δηλαδή η ευθανασία των ατόμων με πνευματικές διαταραχές.

Το ενδιαφέρον στον χώρο της τέχνης

Το ενδιαφέρον για τις "περιθωριακές" πρακτικές ανάμεσα στους καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα μπορεί να ιδωθεί σαν μέρος μιας μεγαλύτερης κίνησης για την απόρριψη των καθιερωμένων αξιών. Πιο συγκεκριμένα, το ενδιαφέρον για την τέχνη των ατόμων με ψυχικές διαταραχές φαίνεται να ενισχύθηκε και από τα παρακάτω:

Ο ρομαντισμός

Στον χώρο της λογοτεχνίας και τέχνης υπήρξε ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη σχέση και την αλληλεπίδραση της διάνοιας με την τρέλα (***genius and insanity***), μια ιδέα που ξεκίνησε από τον Πλάτωνα, συνεχίστηκε με τον Σενέκα και κέρδισε το ενδιαφέρον του Ρομαντικού κινήματος· την εκφράζει μάλιστα χαρακτηριστικά ο E. Delacroix (1789-1863), ζωγραφίζοντας τον Τουρκοάτο Τάσσο στο ψυχιατρείο, τονίζοντας έτσι τη σύνδεση της διάνοιας με την τρέλα. (εικ. 8).

Κύριο χαρακτηριστικό του ρομαντισμού αποτελεί η έμφαση

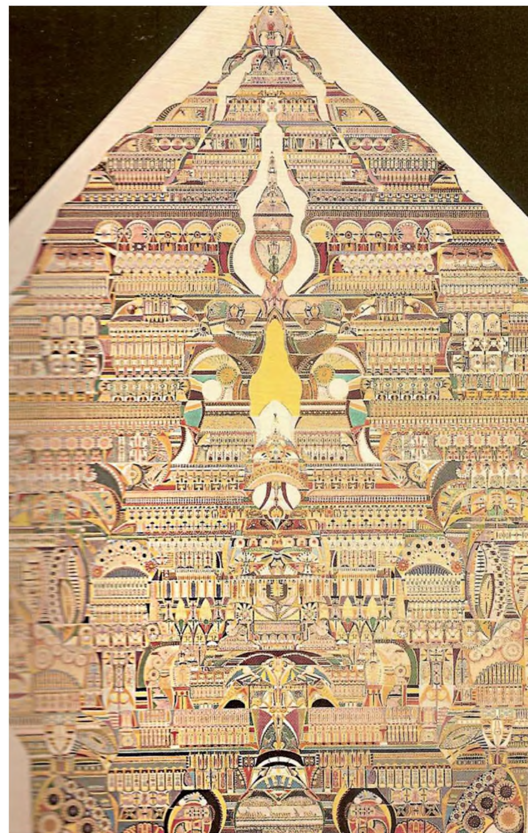
στην πρόκληση ισχυρής συγκίνησης μέσω της τέχνης, καθώς και η μεγαλύτερη ελευθερία στη φόρμα, σε σχέση με τις περισσότερο κλασικές αντιλήψεις. Στον ρομαντισμό κυρίαρχο στοιχείο είναι το συναίσθημα αντί της λογικής.

Ο σπιριτουαλισμός

Ένας άλλος παράγοντας υπήρξε η ανακάλυψη του σπιριτουαλισμού, στενά συνδεδεμένου με εξωπραγματικές εμπειρίες. Σύμφωνα με τον σπιριτουαλισμό, το μέντιουμ (medium) απελευθερώνεται από τη συνειδητή κατάστασή του για να "υποδεχτεί" το αόρατο πνεύμα. Μπαίνει στη θέση ανάμεσα στον άλλο (***other***) και στο βασίλειο του θανάτου (***elsewhere***). Έτσι, γίνεται ο διαμεσολαβητής και μεταφέρει πληροφορίες και επιθυμίες προς τον other και προς το elsewhere.

Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούσε την εποχή εκείνη ο Augustin Lesage (1876-1954). Ήταν ανθρακωρύχος και, απ' όσο γνωρίζουμε, δεν είχε καμιά σχέση με τη ζωγραφική προηγουμένως. Κάποια μέρα άρχισε ν' ακούει φωνές (ίσως λόγω της αισθητηριακής απομόνωσης στη δουλειά του), οι οποίες τον προέτρεπαν και τον καθοδηγούσαν στο ν' αρχίσει να ζωγραφίζει, και μάλιστα του υποδείκνυαν τι να κάνει λεπτομερώς. Έτσι δημιούργησε πολλές μεγαλόπρεπες συνθέσεις, όπου κυριαρχούν η λεπτομέρεια, ο συμβολισμός και η ισορροπία. (Εικ. 9).

Από τις βασικές μορφές του σπιριτουαλισμού ήταν ο Compte de Tromelin (1850-1920), μαθηματικός. Στα 53 του χρόνια αρχίζει να ζωγραφίζει τους «ημιπνευματικούς», όπως τους αποκαλούσε, πίνακές του. Στα απομνημονεύματά του περιγράφει τις απόκρυφες αινιγματικές μορφές που ζωγράφιζε.



9. Augustin Lesage, *Συμβολική αναπαράσταση του πνευματικού κόσμου*, 1925

Η σύνδεση της παιδικής τέχνης με την τέχνη των πρωτόγονων και των ψυχωσικών

Την εποχή αυτή αρχίζει παράλληλα ν' αναπτύσσεται το ενδιαφέρον για την τέχνη των παιδιών, ενώ εμφανίζονται θεωρίες που συνέδεαν τη ζωγραφική των παιδιών με τη ζωγραφική των πρωτόγονων και των ψυχωτικών.

Υπάρχουν πράγματι κοινοί τρόποι έκφρασης, όπως η συχνή χρήση της διαφάνειας, τα κεφαλόποδα, η προσθεπίθεση, η κάτοψη/περιστροφική προβολή, όμως τα στοιχεία αυτά αποτελούν μια φαινομενολογία και κατ' επέκταση μια επιφανειακή σχέση. Είναι διαφορετική η ανάγκη ή η πρόθεση και το σκεπτικό βάσει του οποίου ζωγραφίζουν έτσι οι πρωτόγονοι, τα παιδιά ή οι ψυχωτικοί. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το παιδί χρησιμοποιεί τη διαφάνεια, την προσθεπίθεση ή την περιστροφική προβολή γιατί ζωγραφίζει αυτό που ξέρει και όχι αυτό που βλέπει· δηλαδή, καθώς ζωγραφίζει το σπίτι, ζωγραφίζει και τη λάμπα, το τραπέζι κ.ο.κ., γιατί ξέρει ότι αυτά τα αντικείμενα βρίσκονται μέσα στο σπίτι, ενώ άλλοι λόγοι κινούν το ψυχωτικό άτομο, π.χ. ο φόβος ελέγχου ή η αίσθηση απειλής, ταυτότητας κτλ. Παράλληλα, στους ανθρώπους των σπηλαίων οι εξηγήσεις που μπορούν να δοθούν, νομίζουμε πως σχετίζονται με τη «συμπαθητική μαγεία».

Οι αλλαγές στην τέχνη

Στον χώρο της τέχνης σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι αλλαγές που έφεραν τα κινήματα της τέχνης στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, απορρίπτοντας τον ακαδημαϊσμό και προτείνοντας νέες λύσεις. Καλλιτέχνες ταξιδεύουν σε άλλους πολιτισμούς (Delacroix, Gauguin) ή έρχονται σε επαφή με άλλες μορφές τέχνης (V. Gogh, P. Picasso P. Klee), ψάχνοντας για έμπνευση έξω από τις παραδόσεις της υψηλής κουλτούρας· έμπνευση την οποία βρήκαν στα καλλιτεχνήματα των "πρωτόγονων" κοινωνιών, στην αυθόρμητη ζωγραφική των παιδιών, στη γιαπωνέζικη γραφή κτλ., αλλά και στη ζωγραφική από τα ψυχιατρεία.

Οι αρχές του 20ού αιώνα γέννησαν τον κυβισμό και τον ντανταϊσμό, τον κονστρουκτιβισμό, τον φουτουρισμό, τον εξπρεσιονισμό και άλλα κινήματα, με κοινό χαρακτηριστικό τους την απομάκρυνση από τις πολιτιστικές φόρμες του παρελθόντος.

Μέσα από τις αλλαγές αυτές, η τέχνη αρχίζει να δέχεται ως αξία ό,τι εκφράζει ειλικρινά την ανθρώπινη ψυχή. Οι επαναστάσεις αυτές στο τέλος του 19ου και αρχές του 20ού αιώνα, τόσο στην ψυχιατρική όσο και στην τέχνη, δημιούργησαν ένα πρόσφορο έδαφος και υπήρξαν καταλυτικές ως προς την ανακάλυψη, την αποκάλυψη και την αποδοχή της τέχνης των ατόμων με ψυχικές διαταραχές και, κατόπιν, στην επίδραση της τέχνης αυτής στη σύγχρονη εικαστική δημιουργία. ■

του **ΓΡΗΓΟΡΗ ΑΜΠΑΤΖΟΓΛΟΥ**
Καθηγητή Παιδοψυχιατρικής Α.Π.Θ.

Η τέχνη των ψυχικά ασθενών ως μια έκκεντρη τέχνη

Μια συνομιλία με τον Παύλο Βασιλειάδη[1]

Πώς γίνεται κανείς ζωγράφος; Τι είναι αυτό που βλέπει, αλλά και ποιος είναι αυτός που τον βλέπει; Ποιο είναι το βλέμμα που θα κινητοποιήσει ένα έμφυτο ταλέντο ή θα ενεργοποιήσει δυνάμεις και ικανότητες που μέχρι εκείνη τη στιγμή τελούσαν εν υπνώσει; Έχει η ψύχωση αυτή τη δύναμη από μόνη της ή απαιτεί συγχρόνως ένα ζεστό βλέμμα, ένα βλέμμα που μπορεί συγχρόνως να δει; Τι είναι αυτό που παράγεται μέσα από αυτή τη συνάντηση ενός εσωτερικού κατακλυσμού από εικόνες με το βλέμμα ενός γνώστη, που αναζητά να δει και ο ίδιος το μεγαλείο αυτών των εικόνων;

Ο Παύλος Βασιλειάδης είναι γνωστός με τη διπλή του ιδιότητα τού ψυχιάτρου και του εικαστικού. Ίσως είναι λιγότερο γνωστό ένα αληθινό του ενδιαφέρον: το πάθος του και η μακρόχρονή του ενασχόληση με μια ιδιαίτερη μορφή τέχνης, την τέχνη των ψυχωτικών ασθενών, που τη διαχωρίζει από την ***art brut*** *(ωμή, ακατέργαστη τέχνη) ή την* ***outsider art****. Αφορμή γι' αυτή τη συζήτηση αποτέλεσε ο κύκλος διαλέξεών του με θέμα «Τέχνη και τρέλα», που φιλοξενήθηκε, μαζί με μια πολύ ενδιαφέρουσα έκθεση ζωγραφικής ψυχικά πασχόντων, στους χώρους του επιστημονικού συλλόγου ΣΥ.ΜΕ.Π.Ε.*[2] *Η συνομιλία αυτή, που είχε τη μορφή χαλαρής, φιλικής συνέντευξης, μεταγράφεται ως ενιαίο κείμενο, και θίγει τα ζητήματα που θέτει αυτό το ρεύμα τέχνης, τη σημασία του σε καλλιτεχνικό αλλά και κοινωνικό επίπεδο, την ιστορία του διεθνώς αλλά και στην Ελλάδα, καθώς και μια πιο προσωπική εξομολόγηση πάνω στην προσωπική πορεία του ανακάλυψης, φροντίδας και ενίσχυσης αυτής της τέχνης. Οι προσπάθειες του Βασιλειάδη είναι πολύ σημαντικές μέχρι σήμερα στην ανάδειξη της σημασίας αυτής της τέχνης στην Ελλάδα και καθιστούν τη Θεσσαλονίκη σημείο αναφοράς, θέτοντας μια προοπτική, αλλά ίσως και μια ευθύνη ανάπτυξής της με βάση την πόλη.*

Η συνομιλία αυτή συμπληρώνεται από ένα κείμενο του Π. Βασιλειάδη που γράφηκε ειδικά για το περιοδικό.

Ο λόγος στον ίδιο:

[1] Η συνομιλία αυτή αποτελεί το τελικό αποτέλεσμα μιας σειράς συζητήσεων, πραγματοποιήθηκε στις 23.11.2011, απομαγνητοφωνήθηκε από την Άννα Αδάμ, και εμφανίζεται συντομευμένη, με τη μορφή επεξεργασμένου ενιαίου κειμένου, που ενσωματώνει τις ερωτήσεις και τις απαντήσεις.

[2] Επιστημονικός Σύλλογος Μέριμνας Παιδιού και Εφήβου, Ερμού 1, Θεσσαλονίκη. Πρόκειται για επιστημονικό σωματείο που δραστηριοποιείται στον χώρο της ψυχικής υγείας, οργανώνοντας ένα ευρύ φάσμα εκπαιδευτικών δράσεων και ενισχύοντας ποικίλες δράσεις φροντίδας και προστασίας παιδιών και εφήβων.



10. Θ. Κοπριανός, *Πεηπέηρη*, 1999

Οι απαρχές ενός ενδιαφέροντος

Το θέμα με τη ζωγραφική των ασθενών είχε αρχίσει να με ενδιαφέρει από τότε που ήμουν φοιτητής στην Ιατρική, και μάλιστα τότε που πηγαίναμε στο Ψυχιατρείο και κάναμε τα τρίμηνα. Είχα βρει δυο-τρεις ασθενείς που ζωγράφιζαν, τους έδινα τσιγάρα, κραγιόνια και χαρτιά και μου δίνανε τις ζωγραφιές, που συνήθως ήταν αντιγραφές, οπότε τους έλεγα: «Μην αντιγράφεις, να, δες την εκκλησία εδώ και κάνε την εκκλησία από μόνος σου, έτσι όπως εσύ ο ίδιος νομίζεις». Και τότε έκαναν κάποια πολύ ενδιαφέροντα σχέδια. Έτσι, είχα μαζέψει αρκετά έργα αυτών των ασθενών και ιδιαίτερα ενός, του Θανάση. (Εικ. 10). Με το πέρασμα του χρόνου, η ιστορία εξελίχθηκε περισσότερο. Με αυτόν τον τρόπο είχαν συγκεντρωθεί αρκετά έργα και έτσι έγινε μια συλλογή, μικρή αρχικά.

Έβρισκα πολύ ενδιαφέρον το να μπορέσει να "διαβάσει" κανείς τα έργα αυτά από την πλευρά της ψυχιατρικής. Όχι όμως μόνο από αυτήν την πλευρά: υπήρχε μια ιδιαίτερη αισθητική σε αυτά τα έργα, διαφορετική από τη γνωστή αισθητική που βλέπουμε σε ζωγραφιές που ξέρουμε. Το έβλεπα αυτό μπροστά μου.

Η προσωπική πορεία στη ζωγραφική και στην ψυχιατρική

Οι δυο οπτικές

Με τη ζωγραφική ασχολούμαι πριν από τα φοιτητικά μου χρόνια. Παράλληλα με την ψυχιατρική, έκανα πάντα και ζωγραφική και έχω κάνει διάφορες εκθέσεις. Αλλά όσον αφορά το θέμα μας, την τέχνη αυτή των ψυχικά ασθενών, έβρισκα ότι έχει κάτι το ιδιαίτερο, το οποίο με κινητοποιούσε και επειδή ήμουν ψυχίατρος και επειδή ήμουν ζωγράφος. Νομίζω ότι ο συνδυασμός έπιασε. Νομίζω, έπιασε γιατί τα κοιτούσα από δυο οπτικές. Και με τη μια ματιά και με την άλλη. Ως μελλοντικό ψυχίατρο με κινητοποιούσε αυτή η ιστορία, γιατί έβλεπα αυτή τη δημιουργία, αυτή τη διαφορετική γλώσσα και σκεφτόμουν, πίσω από αυτό τι υπάρχει, τι υπάρχει μέσα του, σχεδόν σαν να ήθελα να διαβάσω, να εξηγήσω τη ζωγραφική αυτή. Ως ζωγράφος έβλεπα καινούρια πράγματα, καινούργιες μορφές, που φτιαχνόντουσαν από τους ασθενείς, χωρίς να έχουν αναφορές στη γνωστή τέχνη. Σαν να υπάρχουν μορφές έκφρασης, τρόποι έκφρασης εικαστικοί,



11. Δ. Ζάχος, *Μορφή*, 2004

που δεν μπορεί να τους βρει κανείς άλλος. Γιατί ακριβώς όλες οι εικόνες που παρουσιάζουν οι ασθενείς είναι εμποτισμένες με το παραλήρημά τους. Οπότε μέσα από το παραλήρημα αρχίζουν να διαμορφώνονται αυτές οι εικόνες. Το παραλήρημα έχει μια διάσταση δημιουργική, διότι σε κάνει να ανακαλύπτεις καινούρια πράγματα. Αυτό μπορεί να είναι το σημείο που συνδέει το ενδιαφέρον μου για την τέχνη αυτή με την ψυχιατρική.

Το δημιουργικό στοιχείο του παραληρήματος - Η δημιουργική ψύχωση

Ένας ιστορικός τέχνης, ο H. Thomashoff, αναφέρει ότι η δημιουργική διεργασία εξαρτάται από την ψυχική δομή του καλλιτέχνη, από την επίδραση των εξωτερικών ερεθισμάτων και από παλιότερες αντιλήψεις του εξωτερικού κόσμου. Η τέχνη είναι ένας συνδυασμός των παραπάνω, όπου όμως κύριο λόγο έχουν οι ψυχικές διεργασίες. Εφόσον οι ψυχικές διεργασίες σε ένα άτομο με ψύχωση είναι διαφορετικές, τότε η πραγματικότητα αυτή φτιάχνεται σαν μια άλλη πραγματικότητα πια, όχι σαν αυτό που βλέπω εγώ, γιατί αυτό που βλέπει εκείνος μπορεί να είναι ψευδαίσθηση ή παραλήρημα.

Υπάρχει ένα φαινόμενο το οποίο είναι πρόσφατο και πάρα πολύ εντυπωσιακό: ενώ, όπως ξέρουμε, στην ψύχωση όλες οι λειτουργίες του ατόμου, όλες του οι ικανότητες υπολείπονται και καταστρέφονται κάποια στιγμή σε μεγάλο βαθμό, στο κομμάτι αυτό, το κομμάτι της τέχνης, σε ορισμένους —όχι σε όλους— είναι σαν να τους έρχεται μια έμπνευση. Οι πιο πολλοί, αν όχι όλοι, από τους ζωγράφους που ήταν ανεκπαίδευτοι, δεν είχανε σπουδάσει, ξεκίνησαν να ζωγραφίζουν μέσα στο ψυχιατρείο, αφού εμφάνισαν ψύχωση. Ο σημαντικότερος από αυτούς, ο Woelfi, ξεκίνησε δυο χρόνια μετά, όπως σχεδόν όλοι μετά την ψύχωση. Μπαίνει λοιπόν το ερώτημα κι ένα οξύμωρο σχήμα δημιουργείται: Πώς γίνεται σε όλους τους υπόλοιπους τομείς να "διαλύεται" ο άνθρωπος με την ψύχωση και να επηρεάζονται οι ικανότητές του αρνητικά, ενώ στον τομέα αυτόν της τέχνης να δημιουργεί;

Υπάρχουν δύο έννοιες, η έννοια που είχε αναφέρει ο ψυχαναλυτής Ernst Kris, που την ονόμασε δημιουργική μαγεία ή ορμή (creative spell). Ο P. Gorsen, ένας καθηγητής στη Γερμανία, μίλησε για τη 'δημιουργική ψύχωση', ότι αυτά τα δύο, η ψύχωση και η τέχνη, δεν φαίνεται να είναι ασύμβατα, αλλά μπορεί ο συνδυασμός τους να φτιάξει κάτι. Δεν έχει απαντηθεί εξ ολοκλήρου αυτό το ζήτημα, για υποθέσεις πρόκειται. Ίσως η φράση του Bleuler, «πίσω από τον σχιζοφρενικό κρύβεται ο υγιής και πίσω από τον υγιή ο σχιζοφρενικός», έρχεται να συνδέσει λίγο αυτά τα δυο κομμάτια. Είναι πολύ εντυπωσιακό όμως ότι ξεκινούν μετά την ψύχωση. Λες και αυτή τους απελευθερώνει. Ας δούμε και τους εκπαιδευμένους ζωγράφους, που ήταν καλλιτέχνες κατ' επάγγελμα· μην πάμε μακριά, πάμε στον Van Gogh. Τα καλύτερα έργα του τα έκανε τον ενάμισι τελευταίο χρόνο της ζωής του, δηλαδή όταν ξεκίνησε η ψύχωση. Γι' αυτά τα έργα είναι γνωστός ο Van Gogh, δεν είναι για τα πρώτα του, αυτά είναι τα πιο σημαντικά. Ή ένας άλλος, Ρώσος ζωγράφος, ο Michael Vrubel. Πρόκειται για καταπληκτική ιστορία: παρόλο που ήταν μέσα στην ψύχωση, δούλευε, και μάλιστα έκανε μερικά αριστουργήματα προς το τέλος. Ή και άλλους μπορεί να τους επηρέασε όσον αφορά τη θεματογραφία, γιατί αυτό που τους απασχολούσε ήταν το παραλήρημά τους, αλλά δεν άγγιξε καθόλου την ικανότητά τους. Ίσα ίσα που, μέσα από αυτήν την ιστορία της ψύχωσης και της αλλαγής της θεματογραφίας, βγήκαν αριστουργήματα, όπως για παράδειγμα οι προτομές του Messerschmidt.

Πρόκειται για κάτι πάρα πολύ εντυπωσιακό. Φαντάζομαι ότι θα μπορέσει κάποια στιγμή να εξηγηθεί.

Η ιστορία

Αν αναφερόμουν στην ιστορία αυτής της τέχνης στην Ελλάδα, θα ξεκινούσα από το Δρομοκαΐτειο, με τον καθηγητή Γ. Παμπούκη και τον Δρα Ν. Δρακουλίδη· αυτοί έστειλαν έργα ασθενών στο πρώτο διεθνές συνέδριο ψυχιατρικής μεταπολεμικά, που έγινε στο Παρίσι, όπου οργανώθηκε μια μεγάλη έκθεση. Από εκεί και πέρα, για χρόνια, δεν υπήρχε τίποτε ουσιαστικό στην Ελλάδα· ό,τι υπήρχε ήταν προϊόν εργοθεραπείας. Δεν φαινόταν τίποτε να δραστηριοποιείται, εκτός από το 1987, αν θυμάμαι καλά, όταν ο Ονούφριος Κασούμης από την Πέτρα Ολύμπου συμμετείχε σε μια Biennale της Μεσογείου. Ο εργοθεραπευτής του τον προώθησε και πάρα πολύ καλά έκανε. Στη συνέχεια πάλι τίποτα, κοιλιά. Αργότερα, στο πλαίσιο της Εβδομάδας Επανένταξης το 1987, το Ψ.Ν.Θ. διοργάνωσε πολιτιστικές εκδηλώσεις στην πόλη της Θεσ-

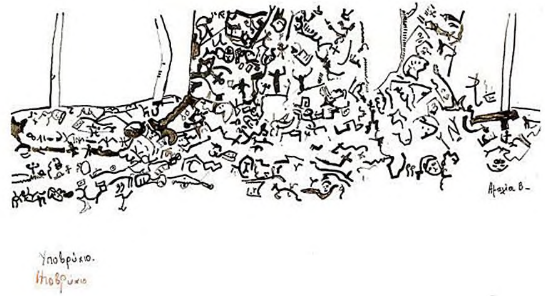
σαλονίκης. Δύο σημαντικές εκδηλώσεις στην εβδομάδα αυτή ήταν η έκθεση ζωγραφικής ασθενών του Ψ.Ν.Θ. σε συνεργασία με το Ψυχιατρικό Νοσοκομείο Πέτρας Ολύμπου, που έγινε στην γκαλερί «Ζήτα-Μι», και οι θεατρικές παραστάσεις που δόθηκαν στις φοιτητικές εστίες από τη θεατρική ομάδα της Α΄ Πανεπιστημιακής Κλινικής του Ψ.Ν.Θ. και του Ψυχιατρικού Νοσοκομείου Αττικής. Αυτό ήταν, θα λέγαμε, ένα από τα πρώτα ανοίγματα προς την κοινότητα, με μέσο την καλλιτεχνική δημιουργία των ασθενών.

Όταν δούλευα στο ψυχιατρείο, σκέφτηκα ότι κάτι πρέπει να γίνει με αυτή την ιστορία, οπότε οργανώσαμε τη Μονάδα Πολιτιστικής Επικοινωνίας στο Ψυχιατρικό Νοσοκομείο Θεσσαλονίκης και αρχίσαμε.

Η Μονάδα δημιούργησε ένα μουσικό συγκρότημα κι ένα ζωγραφικό εργαστήρι. Επιμελήθηκε επίσης μια σειρά φωτογραφιών για την ιστορία του Ψυχιατρείου, ποιήματα και άλλα, οτιδήποτε χωράει στον πολιτισμό. Ήταν η Δέσποινα Οικονόμου, ο Σ. Κερσανίδης, η Π. Βουγιουκλή στο μουσικό συγκρότημα, η Β. Παπαγεωργίου στις δημόσιες σχέσεις, και ξεκινήσαμε με εκθέσεις και συναυλίες. Ήταν τραγική η ιστορία στην αρχή, διότι δεν πατούσε ψυχή, θυμάμαι. Τις εκθέσεις τις κάναμε σε διάφορους Δήμους, οπουδήποτε μπορούσαμε. Πάρα πολλές εκθέσεις έχουν γίνει μέχρι σήμερα. Θυμάμαι ότι είχαμε κάνει μια έκθεση σε κάποιο Δήμο —μετά από πρόσκληση— και δεν ήρθε κανένας στα εγκαίνια! Ήταν απογοητευτικά τα πράγματα στην αρχή.

Η Μονάδα δημιουργήθηκε το 1994. Δυο χρόνια μετά, καθώς έστηνα μια έκθεση στο Τ.Ε.Ι. Καβάλας, ήρθαν αντιπρόσωποι από τη φαρμακευτική εταιρεία Lundbeck και μου πρότειναν να οργανώσουμε μια πανελλήνια έκθεση. Δημιουργήθηκε μια επιτροπή, στην οποία συμμετείχαν ο Χ. Καμπουρίδης, ο ιστορικός τέχνης, τον οποίο τους είχα προτείνει, και ορισμένοι ψυχίατροι που ενδιαφερόντουσαν, ο Α. Λιάκος, ο Μ. Λιοδάκης, αλλά και άλλοι. Μάλιστα, προτείναμε για συμμετοχή και μερικά ονόματα-'φίρμες', όπως τον Α. Φασιανό, τον Δ. Μυταρά. Απευθυνθήκαμε σε όλα τα ψυχιατρεία και μας έστειλαν έργα. Υπήρχαν μερικοί εκπληκτικοί ζωγράφοι στα διάφορα ψυχιατρεία. Οι εκθέσεις αυτές περιδιάβηκαν την Ελλάδα, η πρώτη, η δεύτερη και η τρίτη πανελλήνια έκθεση. Τις ονομάσαμε «Η Τέχνη στην Ψυχιατρική». Η τρίτη έγινε στην Αθήνα υπό την αιγίδα της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας και οι δυο πρώτες πέρασαν από τη Θεσσαλονίκη και άλλες πόλεις.

Σε όλα τα κράτη υπάρχουν μουσεία και συλλογές της τέχνης αυτής. Η Ελλάδα λείπει από τον χάρτη, πιστεύω λοιπόν ότι πρέπει να γίνει κάτι στην Ελλάδα, ένα πολιτιστικό κέντρο για παράδειγμα, που να συγκεντρώσει αυτά τα έργα. Στη Θεσσαλονίκη, στη Μονάδα είναι 14 με 16 άτομα τουλάχιστον που πραγματικά έχουν ολοκληρωμένο έργο, οπότε μπορούν άνετα να κάνουν και ατομικές εκθέσεις. Αναφέρομαι σε πραγματικούς καλλιτέχνες. Δεν σημαίνει ότι αν κάποιος ψυχωτικός ζωγραφίζει, κάνει αριστουργήματα ή κάνει τέχνη. Και αν είναι 14 στην Θεσσαλονίκη, πόσοι πρέπει να είναι στην Αθήνα; Πόσοι πρέπει να είναι στην Πάτρα; Και πάει λέγοντας. Δυστυχώς, αυτό το υλικό τούτη στιγμή δεν το ξέρουμε. Παράλληλα, έγιναν δύο συνέδρια στα Χανιά για την τέχνη και την ψυχιατρική, που οργάνωσε ο Α. Λιοδάκης· ήταν πολύ καλές κινήσεις αυτές. Έγινε μια έκθεση στην Αθήνα, «Στην Άλλη Όχθη», που ήταν διεθνής, την οργάνωσε η Φ. Τσαλίκογλου, η καθηγήτρια στο Πάντειο. Εκεί βέβαια η συμμετοχή η δικιά μας, της Θεσσαλονίκης, ήταν πολύ μεγάλη, η μεγαλύτερη μπορώ να πω.



12. Α. Βανδέρα, *Υποβρύχιο*, 2000

Η Μονάδα συνέχιζε να δουλεύει, να κάνει εκθέσεις. Κάναμε εκθέσεις στη Νάξο, σ' έναν παλιό πύργο (Βαζαίου), δύο φορές στο αεροδρόμιο «Μακεδονία» στην αίθουσα αναμονής, σε διάφορες πόλεις, πολλές άλλες στους Δήμους (στον Δήμο Νεάπολης κάναμε τρεις φορές), σε γκαλερί όπως στη «Λόλα Νικολάου», στον «Παρατηρητή», στο «Ζήτα-Μι». Η υποδοχή του κόσμου άρχισε ν' αλλάζει, άρχισαν να βλέπουν τα έργα ως έργα τέχνης. Πέρασαν βέβαια κι αρκετά χρόνια, οπότε προφανώς άρχισε να καλλιεργείται η εντύπωση ότι, για να εξακολουθεί να γίνεται αυτό το πράγμα, κάτι ενδιαφέρον θα πρέπει να είναι. Και τώρα πια, αν ζητάει η Αριδαία, παραδείγματος χάριν, να κάνουμε έκθεση, λέμε «Ναι, πολύ ωραία, ελάτε να τα πάρετε τα έργα». Παλιά ζητούσαμε εμείς, ενώ τώρα αντιστράφηκαν κάπως οι ρόλοι — κάπως, όχι τελείως. Εδώ βέβαια κάναμε κι άλλες εκθέσεις, όπως στη Cedefop, και ίσως οι πιο σημαντικές ήταν στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, εδώ, στη Μονή Λαζαριστών, στο Visual Panorama 2. Σε αυτήν την έκθεση πήραν μέρος οι ασθενείς ισότιμα με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες. Το ίδιο συνέβη και στην από κοινού έκθεση, την «5 και 5» (5 καλλιτέχνες της Θεσσαλονίκης και 5 της Μονάδας), στον Δήμο Ευόσμου και στην γκαλερί «Ζήτα-Μι». Και προσθέτω το σημαντικότερο ίσως: Δύο ζωγράφοι της Μονάδας Πολιτιστικής Επικοινωνίας εμφανίστηκαν στο εξωτερικό και επιλέχθηκαν σε μια έκθεση-διαγωνισμό, που λέγεται Euward: ο Δημήτρης Ζάχος (εικ.11) και η Αμαλία Βανδέρα (εικ.12). Ο Ζάχος βγήκε στους 25 καλύτερους στην Ευρώπη το 2004 και η Αμαλία Βανδέρα το 2007 και το 2010. Ο Ζάχος εκπροσώπησε την Ελλάδα και σε μια άλλη πανευρωπαϊκή έκθεση, που λεγόταν Art Against Stigma. Πολύ καλή προβολή. Περιττό να πω ότι γράφτηκαν πάρα πολλά στον Τύπο από διάφορους δημοσιογράφους. Αυτή είναι η ιστορία μέχρι σήμερα.

Προοπτικές

Θα ήταν πάρα πολύ σημαντικό να μπορέσει να γίνει μια προσπάθεια ώστε να συγκεντρωθεί αυτό το υλικό σε κάποιον χώρο, να γίνει κάτι σαν πολιτιστικό κέντρο ή μουσείο. Γιατί αυτή η τέχνη λειτουργεί όχι μόνο καλλιτεχνικά κι εκπαιδευτικά, αλλά και σε κοινωνικό επίπεδο, σαν ένας ουσιαστικός δρόμος για την αποστιγματοποίηση. Αν δηλαδή το κοινό δει τους πίνακες και τους αποδεχτεί ως τέχνη, τότε αυτοί που κάνουν αυτά τα έργα δεν μπορεί να είναι «οι σχιζοφρενείς με το πριόνι».



13. Θ. Τζανταρμάς, *άτιτλο*, 1998



14. Δ. Ρακογιάννης, *Ωρολόι*, 1999

Αυτή είναι μια ιστορία που, σε πανελλήνιο επίπεδο, μπορούμε να πούμε ότι έχει τη βάση της στη Θεσσαλονίκη. Αν ξεκινήσω από τότε που άρχισε να δημιουργείται η Μονάδα, η προσπάθεια αυτή έχει ιστορία περίπου είκοσι χρόνων. Μια ιστορία που συμβαίνει κατά κύριο λόγο στη Θεσσαλονίκη και μας θέτει μπρος σε ένα ζητούμενο: Τι κάνουμε από εδώ και πέρα; Πρέπει κάτι να οργανωθεί, δηλαδή θα έπρεπε, ενδεχομένως ο Δήμος, να βοηθήσει να γίνει μια συλλογή. Να το πούμε ένα πολιτιστικό κέντρο ή ακόμη καλύτερα ένα μουσείο, που να μπορέσει να στεγάσει αυτήν την τέχνη. Υπάρχουν αρκετά έργα που περιλαμβάνονται στη δική μου συλλογή, και βέβαια οι ίδιοι οι ζωγράφοι έχουν τα δικά τους έργα και ίσως μπορούν να προσφέρουν κάποια. Κάτι τέτοιο θα μπορούσε βέβαια να αποτελεί ένα ζωντανό κέντρο, που δεν θα αφορά μόνο έναν εκθεσιακό χώρο, θα μπορούσε ν' ακουμπά σε όλες τις τέχνες, ποίηση κτλ. στον χώρο της ψύχωσης. Θα μπορούσαν να γίνονται ομιλίες, εκθέσεις, συνεργασίες με το εξωτερικό. Αν συμβεί κάτι τέτοιο, ίσως από τα πρώτα μελήματα θα πρέπει να είναι η συγκέντρωση υλικού και από την υπόλοιπη Ελλάδα, για να υπάρξει μια πληρέστερη εικόνα.

Όλες οι δυτικοευρωπαϊκές χώρες έχουν είτε κέντρα είτε μουσεία. Στην Αυστραλία, στη βόρεια και τη νότια Αμερική βρίσκει κανείς πολλές συλλογές ή μουσεία. Απ' όσο ξέρω, η Τσεχία έχει αντίστοιχο μουσείο, η Κροατία επίσης, στην Πολωνία υπάρχουν γκαλερί. Η Ρωσία έχει ένα πάρα πολύ ωραίο μουσείο. Το πιο γνωστό μουσείο στην Ευρώπη είναι της Λοζάννης, της **Art Brut**, που το ίδρυσε ο **J. Dubuffet**. Υπάρχει η περίφημη συλλογή **H. Prinzhorn** στη Χαϊδελβέργη, η οποία είναι εκπληκτική. Έχει αυτή τη στιγμή **15.000** έργα. Ένα μέρος της παρουσιάστηκε πέρυσι στο Μουσείο Μπενάκη και στο Κρατικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, στη Θεσσαλονίκη. Υπάρχουν συλλογές στη Γαλλία, η **ABCD**, που είναι άρτια και πολύ ωραία συλλογή. Υπάρχουν και γκαλερί που κινούνται μόνο με αυτή την τέχνη. Υπάρχουν περιοδικά, όπως το ***Raw Vision***, που είναι πολύ κατατοπιστικό πάνω στην τέχνη αυτή. Εν τέλει, υπάρχει ενδιαφέρον και μέριμνα εκτός Ελλάδος, και πρόκειται για μια ιστορία που έχει τραβήξει μπροστά· εμείς δυστυχώς είμαστε συγκριτικά πολύ πολύ πίσω. Η Ελλάδα, το ξαναλέω, λείπει από τον χάρτη.

Η σημασία της τέχνης αυτής

Το ένα θέμα είναι ότι το φαινόμενο και η ιδέα της ψύχωσης επηρέασε πολλούς γνωστούς ζωγράφους. Το αλλόκοτο το απεικόνισαν πάρα πολλοί, από τον Ραφαέλο μέχρι και σύγχρονους. Το δεύτερο σημαντικό ζήτημα είναι ότι η ίδια αυτή η τέχνη, όταν έγινε γνωστή με εκθέσεις και με εκδόσεις βιβλίων, επηρέασε πολύ τη σύγχρονη τέχνη και αρκετούς μεγάλους ζωγράφους, μεγάλα ονόματα της σύγχρονης τέχνης, ιδιαίτερα τους σουρεαλιστές και τους εξπρεσιονιστές — και όχι μόνο. Οι σουρεαλιστές την είδαν σαν το ζητούμενο: ψάχνουμε το ασυνείδητο, οι ψυχωσικοί ζωγραφίζουν με το ασυνείδητο, άρα αυτό είναι. Οι δε εξπρεσιονιστές είδαν την άμεση, αυθόρμητη έκφραση, την ωμή έκφραση, γεγονός που επηρέασε την τέχνη τους. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα. Κατά κάποιο τρόπο πάρθηκαν "δάνεια" από αυτή την τέχνη και πολλοί προσπάθησαν να μπουν στη θέση της τέχνης αυτής, που έχει να πει κάτι άλλο. Μας δίνει μια καινούρια αντίληψη του κόσμου, αλλά είναι λίγο δύσκολο, αν δεν υπάρχει το πρόβλημα της ψύχωσης, να ζωγραφίσεις «σαν τρελός».

Στην Ελλάδα υπάρχουν ορισμένοι ζωγράφοι που έχουν επηρεαστεί από αυτήν την τέχνη, που προσπάθησαν να ζωγραφίσουν την έκφραση της τρέλας. Προσπάθησαν ν' αποδώσουν αυτό το παράξενο, δεν νομίζω όμως ότι ήταν και πολύ πετυχημένες προσπάθειες (προσωπική μου άποψη). Υπάρχουν και Έλληνες ζωγράφοι, πολύ γνω-



16. Π. Τεζαψίδης, *Χώρος*, 2008



15. Δ. Λαΐου, *Εσωτερικό*, 2003

στοί στην ελληνική ζωγραφική, πλην όμως για λόγους κοινωνικούς δεν θέλησαν ποτέ να συνδέσουν την τέχνη τους με την τρέλα, οι οικογένειες τους εννοώ, όπως ήταν ο Δημήτρης Βιτσώρης, ο οποίος είχε πιθανώς κατάθλιψη. Ο Κρυστάλλης, ο Οικονόμου, ο Γεράσιμος Βώκος και άλλοι, ακόμα και ο Παρθένης είχε εμφανίσει καταθλίψεις. Γι' αυτούς, απ' όσο γνωρίζω, δεν έχει γίνει κάποια έρευνα. Η σχέση του έργου τους, εκτός από του Γ. Χαλεπά, όσον αφορά τη σχέση με τη ψυχική διαταραχή, κάπου μένει στην άκρη. Και θα μπορούσε να είναι κι αυτό ίσως ένα αντικείμενο έρευνας, όταν μιλάμε για έναν χώρο πολιτισμού.

Η θεραπευτική δυνατότητα

Πέρα από το ότι στη ζωγραφική γίνεται μια εκφόρτιση συναισθημάτων, υπάρχει μια ιδιαίτερη ζωγραφική γλώσσα, που έχουν οι ζωγράφοι αυτοί. Μέσα από αυτή τη γλώσσα, η ζωγραφική τους λειτουργεί και σαν "αυτοθεραπεία". Αυτόν τον όρο τον είχε θέσει ο Morgenthaler, γιατί έβλεπε τον Woelfi να γίνεται καλύτερα όσο ζωγράφιζε. Ο τρόπος επομένως της ζωγραφικής καταγραφής έχει ορισμένες θεραπευτικές λειτουργίες, δηλαδή όταν ο συγκεκριμένος ψυχωτικός καλλιτέχνης δομεί τον πίνακα με ισορροπία, με ένα περίγραμμα γύρω γύρω, με πλαισίωση του πίνακα, με επαναληπτικότητα και με άλλα δομικά στοιχεία —αν σκεφτούμε τον μηχανισμό της προβολής—, είναι σαν να δομεί το δικό του Εγώ. Επίσης, συχνά ζωγραφίζει τους φόβους που έχει. Αν ζωγραφίσεις τον φόβο, αυτός χάνει πια την ασάφειά του, γίνεται ελεγχόμενος, χειροπιαστός. Οι συμβολισμοί τους πολλές φορές είναι τελείως ακατανόητοι. Ναι, αλλά οι συμβολισμοί είναι κι αυτοί ένα μέσο επικοινωνίας, που βοηθά στην ψυχοθεραπεία. Η ζωγραφική τους είναι μια προσπάθεια να ξαναφτιαχτεί το Εγώ, και οπωσδήποτε όλη αυτή η ιστορία λειτουργεί θεραπευτικά. Σε μια έρευνα που κάναμε μετά από δέκα χρόνια λειτουργίας της Μονάδας, διαπιστώθηκε ότι αποφεύχθηκαν 3.159 μέρες νοσηλείας και 21 επανεισαγωγές στο Ψ.Ν.Θ.

Επίλογος

Στους ασθενείς / ζωγράφους της Μονάδας δεν υπήρχε καθοδήγηση ως προς το τι θα κάνουν. Δεν ήταν δηλαδή ένα στούντιο, κατά κάποιον τρόπο, εργασιοθεραπείας ή και ζωγραφικής, δηλαδή να μάθουν να ζωγραφίζουν όπως οι άλλοι. Βοήθεια είχαν μόνο στο να μάθουν τα υλικά, γιατί δεν ήξεραν πώς δουλεύεται το ακρυλικό, παραδείγματος χάριν. Αφήνονταν οι ίδιοι να κάνουν ό,τι ήθελαν, δεν έμπαινε καν θέμα να τους πει κάποιος «κάνε αυτό ή κάνε εκείνο». Οι ίδιοι να εκφράσουν τις ιδέες τους, το πώς βλέπουν τα πράγματα, ακόμη και το παραλήρημά τους και τις ψευδαισθήσεις τους. Κανένας δεν ζωγράφιζε πριν, μόνο ο Θόδωρος, που είχε σπουδάσει κόσμημα, αλλά όταν μπήκα στο εργαστήριο που είχαμε και είδα ξαφνικά δύο πίνακες του Θόδωρου, έμεινα κόκαλο. (Εικ.13). Λέω: «***Ποιός τους έκανε;***». Λέει: «***Εγώ***». «***Εσύ;***». Και είναι πάρα πολύ ωραίοι αυτοί οι πίνακές του. Θυμάμαι, είχα δει κάποια εκπληκτικά σχέδια του Δημήτρη και τον έψαξα, «***σε ποια κλινική είναι αυτός που τα ζωγράφισε, πού είναι;***». Είχα δει ένα έργο του Ρακογιάννη (εικ.14) (πέθανε το παιδί) και έψαξα κι αυτόν να τον βρω, και τη Δήμητρα (εικ.15) το ίδιο. Αργότερα προστέθηκαν ο Πέτρος (εικ.16) και άλλοι. Βοήθησε βέβαια το γεγονός ότι προσωπικά είχα δει αρκετή ζωγραφική. Ωστόσο, η τέχνη αυτή δεν με έχει επηρεάσει ως ζωγράφο. Το έχω σκεφτεί, έψαξα να δω στη δική μου δουλειά, αν τελοσπάντων υπάρχει κάτι. Όχι, δεν φαίνεται. Δεν ξέρω. Εγώ τουλάχιστον δεν μπορώ να διακρίνω κάτι. ***Πάντα είχα δυο δωμάτια, ζωγράφιζα στο ένα, διάβαζα ή δούλευα στο άλλο, έκλεινα την πόρτα όμως.***

Να προσθέσω μια ακόμη τελευταία εμπειρία: Είναι πάρα πολύ εντυπωσιακό το πώς ο κόσμος στην αρχή έβλεπε κάθε τέτοιο πίνακα. Τον έβλεπε σαν «***ο πίνακας που έκανε ένας τρελός***». Δεν αυτονομούνταν το έργο, δεν μπορούσε να δει το έργο, σαν να υπήρχε ένα πλέγμα ψύχωσης, μέσα από το οποίο ήθελε να το δει. Και τώρα πλέον έχει φτάσει η τέχνη αυτή να είναι αποδεκτή και να μη βλέπει ο θεατής την καταγωγή του έργου και αυτού που το έκανε — και αυτό είναι ένα βήμα είκοσι ετών—, αλλά να βλέπει το ίδιο το έργο. ■

της **ΜΑΡΙΑΣ ΤΣΑΝΤΣΑΝΟΓΛΟΥ**
Ιστορικού Τέχνης, Διευθύντριας Κ.Μ.Σ.Τ.

Φωτογραφίες **ΑΡΙΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ**

Μέτοικοι καλλιτέχνες στη Θεσσαλονίκη

Ο Ingo Dunnebier, ο Barry Feldman, η Caroline Luigi, ο Stanislav Marijanovic, ο Ruud Matthes, ο Sanjay Mittal, ο Richard Whitlock και ο Jure Zadnikar δεν είναι οι μοναδικοί μη-Έλληνες στην καταγωγή εικαστικοί καλλιτέχνες που ζουν κι εργάζονται στη Θεσσαλονίκη. Ο κατάλογος θα μεγαλώσει αρκετά εάν γίνει μια συστηματική έρευνα.

Λέγεται πως ο "ξένος" τόπος προσφέρει νέα πεδία έμπνευσης στους καλλιτέχνες, νέα ερεθίσματα στο βλέμμα, νέες προσλαμβάνουσες σε σχέση με την κοινωνική συμπεριφορά, και εμπλουτίζει τελικά την ίδια την αντίληψη για τον γενέθλιο τόπο, προκαλεί αμφισβήτηση ως προς κάποιες δεδομένες αντιλήψεις και συνήθειες της καθημερινής ζωής αλλά ταυτόχρονα συμβάλλει στην κατανόηση παναθρώπινων αξιών που δεν δεσμεύονται από τον περιορισμό των οποιωνδήποτε συνόρων, μέσα στα οποία έτυχε να γεννηθούμε. Ο "ξένος" τόπος δεν είναι μόνο οι άνθρωποι που τον κατοικούν, είναι και το φυσικό περιβάλλον, που όσο πιο πολύ διαφέρει από το οικείο τόσο περισσότερο οξύνει το βλέμμα και τον νου. Ο Ruud Matthes, που κατάγεται από την πεδινή Ολλανδία, δηλώνει απερίφραστα ότι τα βουνά της Βόρειας Ελλάδας αποτέλεσαν από την πρώτη στιγμή μεγάλη έμπνευση για τη δουλειά του. Η αλλαγή τόπου και τρόπου ζωής φαντάζει σαν ένα βήμα πιο κοντά στην ελευθερία, κι αυτό από μόνο του είναι ένα δημιουργικό κίνητρο, μια νέα ροή πραγμάτων, που άλλοτε μπορεί να κατορθώσει κανείς να την ελέγξει και να την τακτοποιήσει, ενδέχεται όμως κάποτε να τον συμπαρασύρει σε αμηχανία έως και αδράνεια.

Από τη στιγμή που τέθηκε ως υπαρκτό και επίκαιρο το ζήτημα της σχέσης μεταξύ τέχνης και παγκοσμιοποίησης, η ερμηνεία της τέχνης άρχισε ολοένα και συχνότερα να γίνεται με άξονα τη διαπολιτισμική πραγμάτευση εννοιών και συμφραζομένων. Σήμερα, που οι εικόνες μάς κατακλύζουν, αποκτά ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον και για τον θεατή αλλά και για τον καλλιτέχνη το γεγονός ότι η εικαστική τέχνη χρησιμοποιεί διαχρονικά μία κοινή, παγκόσμια γλώσσα επικοινωνίας. Αυτό είναι ένα ισχυρό πλεονέκτημα ορισμένων τεχνών όπως οι εικαστικές, ο χορός και η μουσική, που αποκωδικοποιούνται πιο άμεσα, με τη βοήθεια της όρασης, της αφής και της ακοής, σε αντίθεση με άλλες τέχνες, που χρειάζονται επικοινωνιακή διαμεσολάβηση. Από την άλλη όμως, αρχίζει να γίνεται επιτακτική η ανάγκη να τηρηθούν οι αποστάσεις εκείνες που θα περιφρουρήσουν τη ζωτική παρουσία του έργου τέχνης και του δημιουργού του.

Ακούμε συχνά ότι η πολυπολιτισμικότητα σ' έναν τόπο συμβάλλει στην ύπαρξη υγιούς διαπολιτισμικού διαλόγου, που μόνον οφέλη μπορεί να έχει για την ανάπτυξη του σύγχρονου τοπικού πολιτισμού. Ασφαλώς είναι μια σωστή ρήση. Και πράγματι, η Θεσσαλονίκη είχε κάποτε έναν τέτοιο πολυφωνικό χαρακτήρα. Σε αντιδιαστολή με ορισμένα σύγχρονα φαινόμενα συντηρητισμού, εσωστρέφειας και ξενοφοβίας, σήμερα η ιστορία της Θεσσαλονίκης μάς εκπλήσσει ευχάριστα, μας κάνει ν' αναζητούμε αυτό που χάσαμε και ν' αναρωτιόμαστε γιατί το χάσαμε. Εάν πάντως επιδιώκουμε την ανάπτυξη του σύγχρονου πολιτισμού, θα ήταν πιο σωστό να μιλούμε για μια «εθνική πολιτική για τη σύγχρονη τέχνη» παρά για μία «εθνική τέχνη», τουλάχιστον όσον αφορά τη σύγχρονη και επίκαιρη δημιουργία.

Η Θεσσαλονίκη δεν είναι κέντρο τεχνών σήμερα. Απεναντίας, απέχει πολύ από τα καλλιτεχνικά κέντρα της Ευρώπης. Είναι λάθος το σκεπτικό ότι ο Ingo Dunnebier, ο Barry Feldman, η Caroline Luigi, ο Stanislav Marijanovi, ο Ruud Matthes, ο Sanjay Mittal, ο Richard Whitlock και ο Jure Zadnikar δεν είναι ελληνικής καταγωγής, άρα μπορούν να ομαδοποιηθούν ως κάτι "άλλο" σε σχέση με την εικαστική σκηνή της Θεσσαλονίκης. Μια τέτοια ομαδοποίηση θα φάνταζε εξωφρενικά απλοϊκή, επαρχιακή και αρτηριοσκληρωτική. Εξίσου θα φάνταζε και ένας αποκλεισμός από κάποια "ελληνική εκπροσώπηση" για λόγους εθνικότητας. Γιατί και οι οκτώ καλλιτέχνες ζουν κι εργάζονται εδώ και συμμετέχουν και στην εικαστική παραγωγή αυτού του τόπου.

Στην περίπλοκη και διακλαδούμενη ιστορία των μοντέρνων καιρών, δεν είναι καθόλου εύκολο να ομαδοποιήσει κανείς τις μετακινήσεις καλλιτεχνών. Άλλοτε υπάρχει λόγος "μετανάστευσης", δηλαδή ζωτικής ανάγκης εσπευσμένης αλλαγής τόπου κατοικίας για λόγους οικονομικούς, πολιτικούς, ιδεολογικούς. Υπάρχουν καλλιτέχνες που μετανα-

στεύουν για να αναζητήσουν ελευθερία έκφρασης. Άλλοι που ακολουθούν έναν έρωτα. Αν όμως συνειδητοποιήσουμε ότι όλοι μας σήμερα κινούμαστε για διάφορους λόγους, ευκολότερους ή δυσκολότερους, τότε θα αντιληφθούμε την υψηλή αξία και το πρωτεύον νόημα που έχει η κίνηση, η κινητικότητα, η μετακίνηση για τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία.

Και στην περίπτωσή μας, οι μη-Έλληνες καλλιτέχνες που επέλεξαν να ζήσουν και να εργαστούν στη Θεσσαλονίκη δεν το έκαναν γιατί είδαν εδώ μια πολυφωνία που θα τους επέτρεπε να έχουν δημιουργική επικοινωνία, ούτε ένα καλλιτεχνικό κέντρο που θα τους διευκόλυνε επαγγελματικά. Οι περισσότεροι εγκαταστάθηκαν εδώ για οικογενειακούς λόγους. Άλλοι από καθαρή συγκυρία. Είναι και οι οκτώ πολύ αξιόλογοι και επαγγελματίες καλλιτέχνες με διαφορετικές αισθητικές προσεγγίσεις, κρίνονται από το έργο τους, σε μεγάλο βαθμό εξαρτώνται από τις συγκυρίες και αντιμετωπίζουν τις ίδιες δυσκολίες που αντιμετωπίζουν όλοι οι δημιουργοί στην Ελλάδα. Έχουν ενταχθεί απόλυτα στην πραγματικότητα της ζωής της πόλης. Δεν την εξιδανικεύουν αλλά ούτε την αντιμετωπίζουν με ρατσισμό.

Αντίθετα, αναγνωρίζουν τις πρωτοβουλίες των τελευταίων χρόνων που μπορούν να αναδείξουν τη Θεσσαλονίκη σε εναλλακτικό πολιτιστικό προορισμό. Πράγματι, υπάρχει μια καλή προοπτική σχετικά με το θέμα αυτό, και θα ήταν τεράστιο λάθος εάν η πολιτική για την καθιέρωση μιας ταυτότητας σύγχρονου πολιτισμού για τη Θεσσαλονίκη εγκαταλείπονταν πάνω στην ανοδική δυναμική.

Με την ευκαιρία αυτού του κειμένου, οι καλλιτέχνες θυμήθηκαν την γκαλερί «Αμάλγαμα», που είχε ανοίξει το 1992 με πρωτοβουλία της ζωγράφου Daniela von Nayhauss, αρχικά στην Άνω Πόλη και κατόπιν κοντά στο Τουρκικό Προξενείο. Σκοπός της γκαλερί ήταν να συγκεντρώσει τους μη-Έλληνες καλλιτέχνες της πόλης. Στην πορεία εντάχθηκαν και Έλληνες στην ομάδα. Ο αρχικός πυρήνας των καλλιτεχνών διαλύθηκε γύρω στο 1998, όταν αρκετοί έφυγαν από τη Θεσσαλονίκη, κι έτσι η γκαλερί έκλεισε.

Η Θεσσαλονίκη είναι μια περιφερειακή πόλη της Ευρώπης, και αυτό μπορεί να εκλαμβάνεται ως πλεονέκτημα. Το γεγονός ότι απέχει από τα μεγάλα κέντρα διακίνησης της τέχνης που επενδύουν στην mainstream σύγχρονη εικαστική παραγωγή μπορεί να προσφέρει την ελευθερία ενίσχυσης και προσέλκυσης νέων πρωτοποριακών ιδεών και τελικά να συμβάλει στην ουσιαστική εξέλιξη της τέχνης, και όχι στην ανακύκλωσή της. Η άλλη ευτυχής συγκυρία είναι ότι οι mainstream εικαστικές προτάσεις είναι πολύ πιο "ακριβές" από τις πειραματικές...


Barry Feldman

Γράφοντας αυτό το άρθρο, συνειδητοποίησα πως δύο από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες που έθεσαν νέες βάσεις στη νεότερη ιστορία του γραφιστικού σχεδιασμού στην Ελλάδα είναι ο εγκατεστημένος στην Αθήνα Άγγλος Φρέντυ Κάραμποττ (που πρόσφατα έφυγε από κοντά μας) και ο, τσεχικής καταγωγής, "Θεσσαλονικιός" Κάρολος Τσίζεκ. Ο Τσίζεκ είναι ζωγράφος, γραφίστας, μεταφραστής και λογοτέχνης. Γεννήθηκε στην Μπρέσια της Ιταλίας το 1922 αλλά ζει στη Θεσσαλονίκη από το 1929. Ως γραφίστας συνδέθηκε με τα πιο ενδιαφέροντα εκδοτικά εγχειρήματα της μεταπολεμικής Θεσσαλονίκης, του *Κοχλία* (1945-1948) και της *Διαγωνίου*, του περιοδικού που εξέδιδε ο Ντίνος Χριστιανόπουλος (1958-1998).

Μεγάλοι καλλιτέχνες πέρασαν από τη Θεσσαλονίκη και άφησαν τα σχέδιά τους: ο Αυστριακός εξπρεσιονιστής Όσκαρ Κοκόσκα, οι Ρώσοι συμβολιστές Λεόν Μπακστ και Βαλεντίν Σέροφ, οι μεγάλοι αρχιτέκτονες Κονσταντίν Μέλνικοφ και Λε Κορμπυζιέ. Ο Ρώσος φουτουριστής ζωγράφος Βλαντίμιρ Μπουρλιούκ είναι θαμμένος στο Συμμαχικό Νεκροταφείο της Σταυρούπολης, κατά μία ευτυχή σύμπτωση πολύ κοντά στα έργα των συντρόφων και συνοδοιπόρων του που παρουσιάζονται στη συλλογή Κωστάκη, μια "διαπολιτισμική" συλλογή, η κατοχή και διαχείριση της οποίας τοποθετεί τη Θεσσαλονίκη στον χάρτη των μεγάλων μουσείων του κόσμου.

Σήμερα η Θεσσαλονίκη φιλοξενεί διεθνείς διοργανώσεις σύγχρονου πολιτισμού, όπως το Φεστιβάλ Κινηματογράφου, η Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης, η Διεθνής Έκθεση Βιβλίου... Ας προσπαθήσουμε να περάσουμε αποφασιστικά στο επόμενο βήμα, που είναι η δημιουργία συνθηκών και η παρότρυνση για καλλιτεχνική παραγωγή. Ευτυχώς, όπως επισημαίνει και η Καρολίνα Λουΐτζι, είναι κάτι που μπορούμε —αν θέλουμε— όλοι μαζί να το επιδιώξουμε και να το πετύχουμε: «Όπως πάνε τα πράγματα, είναι θέμα ψυχικής επιβίωσης να "φρεσκάρουμε" την πόλη, να την κάνουμε επιτέλους φιλόξενη, μιας κι ο κόσμος γύρω μας —και εμείς μαζί— καταρρέει, μιας και ο ελεύθερος χρόνος θα συμβαδίζει από δώ και πέρα με την ανεργία, μιας και οι τυχεροί εργαζόμενοι, βλέποντας τις θέσεις εργασίας και τα δικαιώματά τους να κάνουν φτερά, κατεβαίνουν ξανά και ξανά στους δρόμους, και τα φροντιστήρια παρατημένα θα κλείσουν, επιτρέποντας στα παιδιά να παίζουν ξανά στους πεζοδρόμους και στα πάρκα, ας ομορφαίνουμε τουλάχιστον την πόλη που ζούμε.»

Και ο Σάντζε Μιττάλ υπογραμμίζει: «Αν είσαι καλλιτέχνης, κάποια στιγμή συνειδητοποιείς ότι δεν είναι η επιτυχία το σημαντικότερο πράγμα. Το σημαντικότερο είναι να μπορείς να δουλεύεις.»



Ο **Ρίτσαρντ Γουίτλοκ** γεννήθηκε στο Λίβερπουλ και ζει 30 χρόνια στη Θεσσαλονίκη. Ήταν μια απόφαση που πήραν με την Ελληνίδα σύζυγό του, την καθηγήτρια επικοινωνιολογίας Σοφία Καϊτατζή, όταν ολοκλήρωσαν τις σπουδές τους στη Σουηδία και στην Αγγλία και έπρεπε να κάνουν επιλογές για την κοινή ζωή τους.

Δεν τον απασχόλησε ποτέ το γεγονός ότι ζει σε μια πόλη που απέχει από τα καλλιτεχνικά κέντρα: «Είχα, και έχω, την ιδέα μιας τέχνης που απευθύνεται σε όλο τον κόσμο, και έτσι για μένα η Θεσσαλονίκη, terra incognita, ήταν ένας τόπος ελκυστικός». Πιστεύει πως η Θεσσαλονίκη είναι «μια πόλη όπου πολλές διαφορετικές εικόνες συνυπάρχουν στο μυαλό του καθενός και δημιουργούν ένταση — εικόνες τηλεόρασης, εικόνες θρησκευτικές, εικόνες βιβλίων και εικόνες ζωγραφικής. Αυτές οι συγκρούσεις προκαλούν σκέψη αλλά και ταραχή». Δεν είναι εύκολο για κάποιον από την κεντρική ή τη βόρεια Ευρώπη να διαχειριστεί όλες αυτές τις εικόνες στην καθημερινότητά του.

Ωστόσο ο Γουίτλοκ βρήκε στη Θεσσαλονίκη μια θετική ιδέα για τον καλλιτέχνη, ως πνευματικό άνθρωπο με ιδιαίτερες ευαισθησίες, και αυτό τον ενθάρρυνε, καθώς προερχόταν από μια χώρα όπου επικρατούσε το εμπορικό στοιχείο στην τέχνη. Όταν εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη μετέφερε τις αισθητικές αξίες της αναγεννησιακής ζωγραφικής και τη λιτότητα της ασιατικής τέχνης. Είχε μόλις επιστρέψει από ένα ταξίδι στην Ιαπωνία, και η πρώτη επαφή του με τη βυζαντινή τέχνη της Θεσσαλονίκης ήταν ένα αισθητικό σοκ. Στην αρχή ήταν αρνητικός, σταδιακά όμως άλλαξε άποψη. «Αυτό που δεν περίμενα ήταν ο πλούτος και η δύναμη μιας εικαστικής παράδοσης που ανάθρεψε τη δική μου, την αγγλική - αναγεννησιακή. Βρήκα στη Θεσσαλονίκη τη βυζαντινή παράδοση, όπου οι βασικές ιδέες του μοντερνισμού είχαν ήδη δοκιμασθεί, και τις ζωγραφιές στον τάφο του Φίλιππου στη Βεργίνα, μοναδικό άνοιγμα προς την αρχαία ζωγραφική: δύο σοβαρά αντίβαρα στους συνηθισμένους "δυτικούς" τρόπους αναπαράστασης του κόσμου. Απαιτούσαν απαντήσεις.» Τον πρώτο καιρό ζωγράφιζε τοπία της πόλης πάνω σε ξένα υλικά που έβρισκε τυχαία. Πιστεύει σήμερα πως αυτή η ζωγραφική στο ξένο υλικό ήταν μια υποσυνείδητη προσπάθεια να ενταχθεί στον νέο τόπο.



Ρίτσαρντ Γουίτλοκ, *Colonne Oblique (Κυρτή Κολώνα)*, 2006 εγκατάσταση, Δικαστικό Μέγαρο, Σαντ-Ετιέν, Γαλλία.

Ο **Ρίτσαρντ Γουίτλοκ (Richard Whitlock)** γεννήθηκε το 1952 στο Λίβερπουλ της Αγγλίας. Σπούδασε στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης και στη Σχολή Καλών Τεχνών του Brighton.

Έργα του, κυρίως γλυπτικές εγκαταστάσεις, έχουν εκτεθεί σε πολλά μέρη του κόσμου - Ελλάδα, Αγγλία, Ρωσία, Γαλλία, Σλοβενία, Ουκρανία, Ουζμπεκιστάν. Εκπροσώπησε την Ελλάδα στην 1η Μπιενάλε Θεσσαλονίκης (2006), στην 4η Μπιενάλε Τασκένδης στο Ουζμπεκιστάν (2007) καθώς και στη διεθνή έκθεση ***Cosmopolis I*** στη Θεσσαλονίκη (2004-5).

Σε βιντεοεγκαταστάσεις και φωτογραφικά έργα του εφαρμόζει προαναγεννησιακές θεωρίες για την απεικόνιση του χώρου. Τα έργα αυτά έχουν εκτεθεί στο Ελσίνκι, στην Γκρενόμπλ, στην Ταϊπέι, και στην Κριμαία, και παρουσιάστηκαν στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Φινλανδίας.

Οταν πρωτοεγκαταστάθηκε στην Ελλάδα, το 1982, δημιούργησε εργαστήριο γλυπτικής στη Σχολή Τυφλών Βόρειας Ελλάδας (1984-94). Έχει διδάξει και στη Σχολή Καλών Τεχνών του Γαλλικού Ινστιτούτου Θεσσαλονίκης, στο Αμερικάνικο Κολέγιο Θεσσαλονίκης και στο ΙΕΚ Ωραιοκάστρου.

Έχει γράψει για την προοπτική στη τέχνη, για την εικονοκλασία, για τον συσχετισμό αφής και όρασης στην αντίληψη της μορφής, καθώς και για το έργο άλλων καλλιτεχνών.



Ο **Γιούρι Ζάτνικαρ** γεννήθηκε στη Λιουμπλιάνα της Σλοβενίας. Το 1997 εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ελλάδα και, αφού έζησε ένα διάστημα στη Θεσσαλονίκη με την Ελληνίδα γυναίκα του, τη ζωγράφο Φωτεινή Διαμαντίδου, αποφάσισαν τελικά να μετακινηθούν προς τη Χαλκιδική. Σήμερα ζουν στην Κασσάνδρα με τις δύο κόρες τους. Η καθημερινή ζωή στη Θεσσαλονίκη τους κούραζε, «εκτός από τις ταβέρνες με τους φίλους». Ήταν οικογενειακή επιλογή η ζωή κοντά στη θάλασσα και ταυτόχρονα κάτι που στη Σλοβενία δεν θα μπορούσε να έχει. «Η ζωή δίπλα στη θάλασσα και στη φύση με τραβούσε. Πίστευα πως θα μου δώσει δημιουργική ησυχία και έμπνευση» λέει. Ο Γιούρι παρουσιάζει μία έκθεση με νέα έργα του κάθε τρία-τέσσερα χρόνια στη Λιουμπλιάνα. Είναι πιο γνωστός εκεί παρά στην Ελλάδα. Όταν ήρθε στη Θεσσαλονίκη, η αισθητική του ήταν τελείως διαφορετική. Είχε περάσει από τη γεωμετρική αφαίρεση, έκανε κατασκευές κι εγκαταστάσεις, δοκίμασε μάλιστα τον εαυτό του σε κάποια happenings. Όταν έκανε οικογένεια, έγινε μια ριζική αισθητική μεταβολή στο έργο του. Σήμερα ζωγραφίζει φωτορεαλιστικά, δεν χρησιμοποιεί όμως φωτογραφίες και αποφεύγει τη φωτογραφική αναπαράσταση.

Η ζωγραφική του είναι μια ημερολογιακή καταγραφή της ζωής του, αναπαριστά στιγμές καθημερινότητας της οικογένειάς του και του ίδιου. Τα έργα του μεταδίδουν συχνά την αμηχανία του θεατή που κρυφοκοιτάζει την προσωπική ζωή του ζωγράφου. «Από τότε που εγκαταστάθηκα στην Ελλάδα και απέκτησα οικογένεια, η δουλειά μου άλλαξε πάρα πολύ. Η συντηρητική κοινωνία (όχι οι καλλιτέχνες) με ενθάρρυνε να σκεφτώ και να δω με καινούργια ματιά τι σημαίνει παράδοση. Ήταν εποχή που η τέχνη άλλαζε. Εγώ όμως ένιωσα την ανάγκη να επιστρέψω στην κλασική ζωγραφική.»



Γιούρι Ζάντνικαρ, *Ερείπιο*, 2011, λάδι σε καμβά, 95x85 εκ.

Ο **Γιούρι Ζάντνικαρ** (**Jure Zadnikar**) γεννήθηκε το 1968 στη Λιουμπλιάνα, Σλοβενία. Το 1991 ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Λιουμπλιάνας. Τρία χρόνια αργότερα, στη διάρκεια των μεταπτυχιακών σπουδών του, φοίτησε στην Σχολή Καλών Τεχνών Θεσσαλονίκης για έξι μήνες με υποτροφία Tempus. Το 1997 εγκαταστάθηκε στην Κασσάνδρα, όπου και διδάσκει ζωγραφική σε παιδιά.

Το 1993 και το 1999 βραβεύτηκε στις εκθέσεις του Συλλόγου Καλλιτεχνών Σλοβενίας.

Επιλογή ομαδικών εκθέσεων: 1η trienale σύγχρονης σλοβενικής τέχνης, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Λιουμπλιάνα (1994), Biennale νέων Μεσογείου, Λισαβόνα (1994), Forma eterna, Μπολόνια (1995), Χαράκτες της Θεσσαλονίκης, γκαλερί Εξώστης, Θεσσαλονίκη (1999), Από γέννηση σε γέννηση, Πινακοθήκη τέχνης, Μάριμπορ (2001), Ο μικρός μου κόσμος, Πινακοθήκη Σύγχρονης Τέχνης, Τσέλιε (2003), Σχέδιο στη Σλοβενία 1940-2009, Δημοτική Πινακοθήκη, Λιουμπλιάνα (2009).

Επιλογή ατομικών εκθέσεων: Γκαλερί Σκουτς, Λιουμπλιάνα (1991, 1993), γκαλερί Εκούρνα, Λιουμπλιάνα (1995, 1997, 2003, 2007, 2011), Γαλλικό Ινστιτούτο, Θεσσαλονίκη (1997), αίθουσα τέχνης Ζεύξις, Θεσσαλονίκη (2003), γκαλερί Κιμπέλα, Μάριμπορ (2008), Art Vilnius, Βίλνιους, Λιθουανία (2009), Πρεσβεία Δημοκρατίας της Σλοβενίας, Αθήνα (2010), Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης (2010), Τέχνη, Κιλκίς (2011).



Η **Καρολίνα Λουΐτζι** το επισημαίνει: «Στη Θεσσαλονίκη υπάρχουν αξιόλογοι άνθρωποι —και δεν είναι λίγοι—, άνθρωποι δυναμικοί, με ιδέες, που θέλουν να προσφέρουν, που θέλουν να ξεσκονίσουν και να αλλάξουν τις μουδιασμένες συνήθειες, να κάνουν τα πράγματα να πάνε μπροστά. Και αυτοί συμβάλλουν στο άνοιγμα της πόλης προς τις τέχνες. Τελευταία, το βλέπουμε, η τέχνη βρίσκει πραγματική ανταπόκριση. Η Θεσσαλονίκη είναι πιο ανοιχτή απ' όσο λένε...».

Ήρθε στη Θεσσαλονίκη όχι για την πόλη αλλά για τους ανθρώπους. Στο Saint Etienne, όπου σπούδαζε, είχε πολλούς Θεσσαλονικιούς φίλους. Είχε σκοπό να φύγει και επέλεξε τη Θεσσαλονίκη. Οι φίλοι της ποτέ δεν κατάλαβαν την απόφασή της. Η Καρολίνα είναι από την Κορσική, κι έτσι η Θεσσαλονίκη δεν ήταν μια ανοίκεια εικόνα για την ίδια. «Στο Παρίσι αμφιβάλλω αν θα μπορούσα να κάνω κάτι. Είναι ένα μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, μια πόλη με πολλούς καλλιτέχνες, και εγώ δεν είμαι άνθρωπος που διεκδικεί να δείξει τη δουλειά του. Το καλό είναι ότι στην Ελλάδα, τον τελευταίο καιρό, με αναζητούν οι γκαλερί για εκθέσεις. Δεν ψάχνω εγώ.»

Η Καρολίνα Λουΐτζι είναι εικαστική φωτογράφος. Δουλεύει με μάλλον εγκεφαλικό τρόπο στο μικρό τραπέζι-στούντιο που έχει διαμορφώσει στο σαλόνι του σπιτιού της και οι φωτογραφίες της είναι νεκρές φύσεις που θυμίζουν ολλανδική εικονοποιία του 17ου και 18ου αιώνα. Η εικόνα της Θεσσαλονίκης δεν υπάρχει πουθενά στο έργο της, ούτε την έχει επηρεάσει κάτι από την αισθητική της καθημερινής ζωής της εδώ. «Πιστεύω πως, όπου και να ζούσα, οι φωτογραφίες μου θα ήταν οι ίδιες.» Συνθέσεις δομημένες με αρχιτεκτονική τάξη και ισορροπία, με ιδιαίτερη επιμέλεια στον φωτισμό και με αντικείμενα χωρίς ταυτότητα καταγωγής. Όμως η ίδια η πόλη την απασχολεί και θέλει να αλλάξει τη «μουντάδα», όπως λέει. Ζητά περισσότερο χρώμα και φως, ζητά να «σταματήσει ο μεθοδικός αποκεφαλισμός των απροστάτευτων δέντρων, να φύγουν τα πολλά αυτοκίνητα... και ίσως τότε ο κόσμος αρχίσει να σέβεται περισσότερο την πόλη του».



Καρολίνα Λουίτζι, *Σύνθεση με πιπεριές - Η ψευδαίσθηση*, 2011, έγχρωμη φωτογραφία, 40 x 40 εκ.

Η **Καρολίνα Λουΐτζι (Caroline Luigi)** γεννήθηκε στην Μπάστια (Γαλλία). Σπούδασε στη Σχολή Καλών Τεχνών του Saint Etienne (1992-1998). Από το 1998 ζει και εργάζεται στην Θεσσαλονίκη.

Η δουλειά της παρουσιάστηκε στη Λυόν (Γαλλία) και στην Ταϊβάν (Κάοσιουνγκ, Τάιπεχ, Τάιναν) το 1994 και το 1997 αντίστοιχα. Έως το 2000, χρονιά που πραγματοποιεί την πρώτη ατομική της έκθεση στη Θεσσαλονίκη (PhotoSynkyria 2000), η δουλειά της αποτελείται από φωτογραφικές εγκαταστάσεις. Ακολουθούν άλλες εκθέσεις και συμμετοχές σε διάφορους χώρους και διοργανώσεις στη Θεσσαλονίκη: Art Forum-Tsatsis Projects, Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, Ζήτα-Μι (PhotoBiennale), Public Screen-Biennale 1, Μουσείο Αθλητισμού, Container Art Space κ.ά. Στην Αθήνα παρουσιάζει τη δουλειά της στην γκαλερί Έρση. Στην πορεία, εγκατέλειψε την φωτογραφία αργύρου για την έγχρωμη, μεσαίου format, φωτογραφία.



Ο **Στανισλάβ Μαριάνοβιτς** είναι Κροάτης, γεννημένος στη Βοσνία-Ερζεγοβίνη. Επιστρέφοντας στην πατρίδα του από το Παρίσι, όπου δίδασκε προσκεκλημένος του Βελίσκοβιτς, ήρθε αντιμέτωπος με το τεράστιο σοκ του πολέμου. Τον πόλεμο τον κατέγραψε μέσα από τη χρήση των υλικών στη σειρά «Χώρος του Πολέμου», όπου η επιθετικότητα και η απόγνωση μεταδίδονται με την υφή των μεταλλικών αποβλήτων, των καρφιών, του λιωμένου κεριού. Το 1992 εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη με την Ελληνίδα σύζυγό του. Η σειρά «Παγίδες», που δημιουργήθηκε στην Ελλάδα, συνέχισε το θέμα της βίας, σταδιακά όμως προστέθηκαν στο έργο του πιο "μαλακά" υλικά, όπως το βαμβάκι. Από το Παρίσι ακόμα, ο Στανισλάβ Μαριάνοβιτς ενδιαφέρθηκε για τη σχέση λόγου-εικόνας και δημιούργησε καλλιτεχνικά λευκώματα με ποιήματα των Georg Trakl και Antonin Artaud. Στην Ελλάδα δημιούργησε λευκώματα με τα ποιήματα του Σεφέρη και του Καβάφη. Σήμερα σκέφτεται να επιστρέψει στην Κροατία, όπου του προτείνουν να διδάξει στη Σχολή Καλών Τεχνών. «Ασφαλώς θα διατηρήσω τη σχέση μου με τη Θεσσαλονίκη, τόσο την οικογενειακή όσο και την επαγγελματική» λέει.

Ο Στανισλάβ Μαριάνοβιτς δουλεύει ακατάπαυστα και δηλώνει ευτυχισμένος που κατορθώνει να ζει από τη δουλειά του. «Δεν μπορώ να καταλάβω αυτούς που λένε ότι δεν έχουν έμπνευση. Για μένα, η δημιουργία ενός έργου φέρνει άλλα τρία στο προσκήνιο. Δεν μου αρέσει η καριέρα. Έχω απλώς ανάγκη να δουλεύω.» Εκτός από την Ελλάδα και την Κροατία, έχει παρουσιάσει τη δουλειά του στο Παρίσι, στη Γερμανία και στο Λουξεμβούργο. Πιστεύει ότι η ζωή στη Θεσσαλονίκη επηρέασε το έργο του. «Στο Παρίσι είναι όλοι ξένοι, άρα διαφορετικοί, η ζωή σε κάνει να βλέπεις τα νέα πράγματα, υπάρχει διάλογος. Αντίθετα, στη Θεσσαλονίκη στράφηκα προς τον εαυτό μου, θέλησα να δω τι έχω ο ίδιος μέσα μου, ξεκίνησε ένας μονόλογος.» Στους τρόπους που επηρέασε η Θεσσαλονίκη το καλλιτεχνικό του έργο προσθέτει το «εκπληκτικό φως».

Ο Μαριάνοβιτς είναι γνωστός και για το συγγραφικό του έργο. Οι ιστορίες του για παιδιά και εφήβους είναι μεταφρασμένες σε είκοσι γλώσσες. Ιδιαίτερα γνωστή είναι η ***Εγκυκλοπαίδεια των τεράτων***. «Είναι βιβλία που γράφτηκαν ακολουθώντας την εξέλιξη των δικών μου παιδιών», λέει και προσθέτει ότι, τώρα που τα παιδιά του ενηλικιώθηκαν, σκέφτεται να γράψει ένα βιβλίο για ενήλικους.

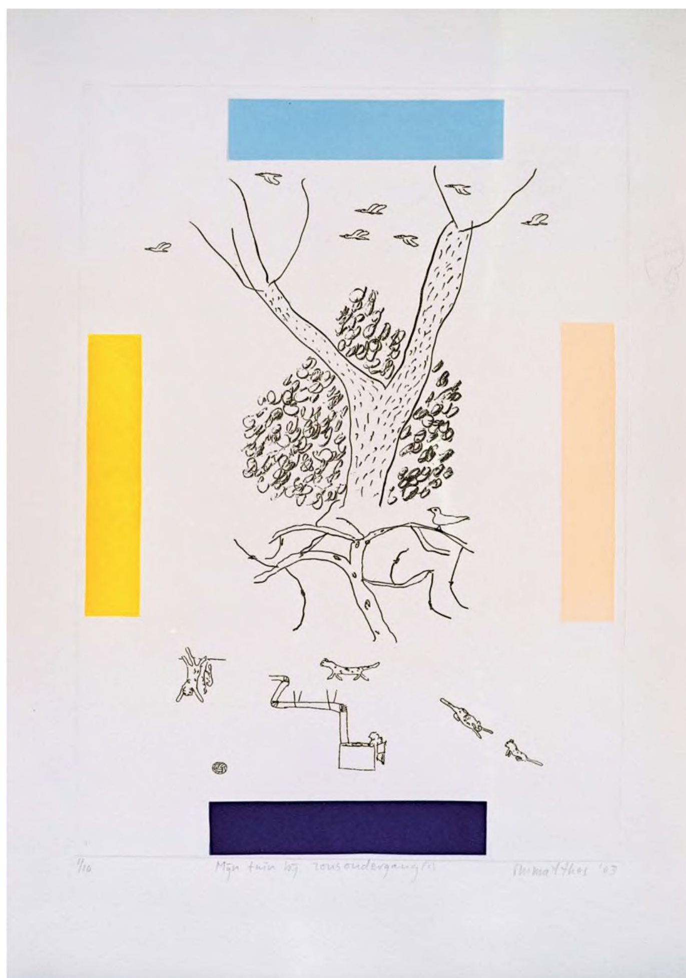


Στάνισλαβ Μαριάνοβιτς, *Οβάλ 3 – 11*, 2011, στερεοποιημένο βαμβάκι, γύψος, 80x66x12 εκ.

Ο **Στανισλάβ Μαριάνοβιτς (Stanislav Marijanovi)** γεννήθηκε στις 23 Απριλίου 1957 στο Tomislavgrad της Βοσνίας-Ερζεγοβίνης. Είναι ιδρυτικό μέλος του διεθνούς εργαστηρίου χαρακτικής «T. B. Halbrik» στο Παρίσι, και ένας των ιδρυτών και διδασκόντων της διεθνούς σχολής χαρακτικής V.G.A. στο Vrbnik της Κροατίας. Για μια περίοδο διηύθυνε το εργαστήριο χαρακτικής της Cite Internationale des Arts στο Παρίσι. Φιλοτέχνησε και εξέδωσε λευκώματα χαρακτικής (βιβλιοφιλικές εκδόσεις) με κείμενα των Georg Trakl, Antonin Artaud, Γιώργου Σεφέρη και Κωνσταντίνου Π. Καβάφη. Συμμετείχε σε πολλές συλλογικές εκδόσεις βιβλιοφιλικών λευκωμάτων διεθνούς χαρακτήρα (εκδόσεις της Cite Internationale des Arts στο Παρίσι, εκδόσεις εργαστηρίου «T.B. Halbirk», V.G.A. Vrbnik, Ζάγκρεμπ, Grafica Contemporanea στο Μπουένος Άιρες κ.ά.). Ανέπτυξε και βελτίωσε την τεχνική της «ξηράς» Aquatinta- μέθοδος S.M., την οποία χρησιμοποίησε για πρώτη φορά στην πραγματοποίηση του λευκώματος «Le Pese-nerfs» Artaud / Marijanovic. Η μέθοδος αυτή παρουσιάστηκε σε πολλά ευρωπαϊκά κέντρα χαρακτικής και στο Μπουένος Άιρες για τους καλλιτέχνες της Αργεντινής και της Βραζιλίας. Τα έργα του βρίσκονται σε σημαντικές συλλογές και βραβεύτηκαν με εθνικά και διεθνή βραβεία. Το 1997 έλαβε την διάκριση Χρυσό Μετάλλιο της «Merite et Devouement Français» για την καλλιτεχνική δημιουργία και τη δραστηριότητά του στον τομέα της χαρακτικής. Από το 2004 είναι αντιπρόεδρος της Διεθνούς Ένωσης για την Χαρακτική «Atelier Bo Halbirk et Artotheque Fleure d'Encre» στο Παρίσι. Από το 1992 ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη.



Για τον χαράκτη **Ρουντ Μάτες,** η εικαστική ζωή της Θεσσαλονίκης έχει λιγότερο ενδιαφέρον από αυτήν του Άμστερνταμ, όπου έμενε πριν έρθει στην Ελλάδα. Ωστόσο, «η Θεσσαλονίκη προσφέρει τον Θερμαϊκό με φόντο τον Όλυμπο και άλλα όμορφα κοντινά βουνά, και το Κέντρο Χαρακτικής "Ήλιος" στη Νεάπολη, όπου δουλεύω και έχω εκθέσει τα έργα μου» λέει. Η παραλία της Θεσσαλονίκης, τα βουνά τριγύρω, τα δέντρα της αυλής του στην Άνω Πόλη είναι θέματα που επανέρχονται στα χαρακτικά του. Εγκαταστάθηκε τυχαία στη Θεσσαλονίκη γιατί γνώρισε μια Ολλανδέζα χαράκτρια που ζούσε εδώ. Εκείνη έφυγε, αλλά ο Ρουντ έμεινε. «Τα τοπία γύρω από τη Θεσσαλονίκη ήταν μεγάλη έμπνευση για τη δουλειά μου» ομολογεί. «Η Θεσσαλονίκη έχει βουνά αλλά δεν έχει επαγγελματική καλλιτεχνική ζωή, ενώ το Άμστερνταμ έχει γκαλερί αλλά δεν έχει καλλιτεχνική έμπνευση.» Γι' αυτόν τον λόγο, ο Ρουντ έκανε πολλά και διάφορα επαγγέλματα όταν εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, για να εξασφαλίσει τον βιοπορισμό του: ελαιοχρωματιστής, μοντέλο στη Σχολή Καλών Τεχνών, δάσκαλος, πουλούσε μικρά χαρακτικά... Αυτό όμως που χαρακτηρίζει εξαιρετική τύχη για τη δουλειά του είναι το εργαστήριο του Κέντρου Χαρακτικής «Ήλιος» στη Νεάπολη. Ο χώρος αυτός είναι το δεύτερο σπίτι του. Είναι πολύ καλά εξοπλισμένος, μάλιστα ορισμένα μηχανήματα τα έφερε ο ίδιος από την Ολλανδία. Του προσφέρει όλες τις δυνατότητες να πειραματιστεί στις φόρμες και τις τεχνικές της χαρακτικής. Ενδεχομένως ο Ρουντ να σκεφτόταν ότι δεν θα μείνει πολύ καιρό στην Ελλάδα όταν πρωτοεγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1989. Ωστόσο, όσο περνούσαν τα χρόνια τόσο συνειδητοποιούσε ότι δεν μπορεί να επιστρέψει. Αυτό που θα ήθελε τώρα να κάνει είναι να συμβάλει στη δημιουργία μιας οργανωμένης καλλιτεχνικής κοινότητας, ενός "καλλιτεχνικού χωριού" με πυρήνα τα Βαλκάνια και δίκτυα στη Νέα Υόρκη και την Ταϊπέι. Εξηγεί ότι τα τελευταία χρόνια συζεί με μια χαράκτρια από την Ταϊβάν, κι αυτό του άνοιξε νέους ορίζοντες και προορισμούς: ανακάλυψε τη ζωή και την τέχνη της Ιαπωνίας, της Ταϋλάνδης, της Ταϊβάν. Ο Ρουντ πιστεύει πως η ουσία της τέχνης είναι να μεταφέρει τα συναισθήματα από τις εμπειρίες της ζωής. Αυτό μπορεί να σημαίνει ότι η Θεσσαλονίκη και η Ταϊπέι θα μηδενίσουν την απόσταση σε ένα χαρτί.



Ρουντ Μάτες, ***Η αυλή μου στο ηλιοβασίλεμα - 1*****, 2003,**
οξυγραφία, ανάγλυφη χάραξη σε λινόλεουμ

Ο **Ρουντ Μάτες (Ruud Matthes)** γεννήθηκε το 1948 στο Άμστερνταμ, όπου σπούδασε Κοινωνική Παιδαγωγία από το 1972 μέχρι το 1979. Την ίδια περίοδο άρχισε να μυείται στην τέχνη της χαρακτικής, μεταξύ άλλων στην Ελεύθερη Ακαδημία της Χάγης (1975), στη Διεθνή Καλοκαιρινή Ακαδημία στο Salzburg (1976) και στο Ατελιέ 17 του S. W. Hayter στο Παρίσι (1978).

Από το 1989 ζει και εργάζεται στη Θεσσαλονίκη. Έχει εκθέσει τη δουλειά του αρκετές φορές σ' αυτή την πόλη, με ατομικές εκθέσεις στην γκαλερί ΖΜ (1991, 1996, 1999), στην Άλλη Πόλη (1995), και στο Γαλλικό Ινστιτούτο (1996), καθώς επίσης συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις, όπως –μεταξύ άλλων– στην γκαλερί Αμάλγαμα (1992, 1993), στην γκαλερί Λόλα Νικολάου (1994) και στο Arts Workshop του Δήμου Νεάπολης (2000, 2005).

Την άνοιξη του 2004 εργάσθηκε ως επισκέπτης καλλιτέχνης στο Τμήμα Χαρακτικής του Πανεπιστήμιου Seika στο Kyoto της Ιαπωνίας, όπου μελέτησε τις βασικές τεχνικές της γιαπωνέζικης ξυλογραφίας.

Αυτό ήταν το πρώτο μιας σειράς ταξιδιών στην Ασία. Ακολούθησε η Ταϊβάν, όπου το 2006 συμμετείχε στο residency program του Taipei Artist Village και το 2007 παρέμεινε για ένα διάστημα στο 435 International Artist Village στο Banciao. Επίσης, τα τελευταία τρία χρόνια επισκέπτεται τακτικά την Ταϊλάνδη.



Ο **Σάντζε Μιττάλ** γεννήθηκε έξω από το Νέο Δελχί και το 1991 επέλεξαν με την Ελληνίδα σύζυγό του, τη γλύπτρια Μαρία Χατζηευγενιάδου, ως τόπο κατοικίας τους τη Θεσσαλονίκη. «Οι καλλιτέχνες έχουν δύο ζωές: μία πρακτική-κοινωνική και μία πολύ προσωπική-καλλιτεχνική» λέει. «Η Θεσσαλονίκη είναι μια παλιά, ιστορική πόλη. Δεν πρέπει να χάσει την ταυτότητά της και τις ρίζες της.» Ο Μιττάλ σπούδασε γλυπτική στην Ινδία και εργάστηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Νέου Δελχί. Στην Ελλάδα αναγκάστηκε να αρχίσει από το μηδέν. Βρήκε εργαστήριο. Κατασκεύασε φούρνο κεραμικής. Στην Ινδία υπήρχε ένα διαμορφωμένο σύστημα που έδινε δυνατότητες στους καλλιτέχνες. Υπήρχαν τα καλλιτεχνικά χωριά που πρόσφεραν εργαστήρια και υλικά και λειτουργούσε η νομοθεσία που επέβαλλε στις κατασκευαστικές εταιρείες να παραχωρούν ένα ποσοστό του προϋπολογισμού του κάθε έργου τους για την εικαστική ανάπλαση του δημόσιου χώρου, εσωτερικού και περιβάλλοντος. Στην Ελλάδα ισχύει ο ίδιος νόμος, αλλά, όπως συμβαίνει συνήθως, δεν ενεργοποιείται σχεδόν ποτέ και κανείς δεν ενδιαφέρεται να το ελέγξει.

Ο Μιττάλ είναι μεγάλος γνώστης των υλικών. Πηλός, πέτρα και τσιμέντο είναι η βασική του ύλη.

Θεωρεί ότι στη Θεσσαλονίκη η δουλειά του άλλαξε. «Δεν είναι δυνατόν να μην επηρεαστείς από τις εξωτερικές συνθήκες» λέει. «Επηρεάζεσαι ψυχολογικά, κι αυτό έχει αντανάκλαση στο έργο.» Οι νέες συνθήκες ζωής προκαλούν ερωτήματα και ανησυχίες. «Οι πόλεις είναι ζωντανοί οργανισμοί, η ιστορία και η αισθητική των πόλεων, καθώς και οι άνθρωποι που τις κατοικούν απαρτίζουν τη φυσική και πνευματική οντότητα της πόλης» λέει. Θεωρεί ότι υπάρχει τεράστια διαφορά κουλτούρας ανάμεσα στην Ινδία και την Ελλάδα. «Το αποτέλεσμα είναι ότι σήμερα νιώθεις ξένος και στη μία χώρα και στην άλλη» προσθέτει, και δείχνει το γλυπτό του που τιτλοφορείται ακριβώς έτσι: «Ανάμεσα σε δύο πατρίδες».



Ο **Σάντζε Μιττάλ (Sanjay Mittal)** γεννήθηκε στην Ινδία το 1965. Είναι διπλωματούχος της Σχολής Καλών Τεχνών του Νέου Δελχί. Αποφοίτησε το 1987 (B.F.A).Το 1989 τελείωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στη γλυπτική (M.F.A) Κατά την διάρκεια των σπουδών του στο πρώτο έτος πήρε το πρώτο βραβείο στην πλαστική του πηλού και βραβεύτηκε με αργυρό και χάλκινο μετάλλιο (1984 και 1987). Το 1991 κέρδισε το πρώτο βραβείο γλυπτικής στον ετήσιο εθνικό διαγωνισμό Yuva mahotsava στο Δελχί. Το 2001 του απονεμήθηκε έπαινος στην Πανελλήνια Έκθεση Μινιατούρας στο Βαφοπούλειο. Συμμετείχε σε πολλές ομαδικές, καθώς και σε πολλές σημαντικές κρατικές εκθέσεις στο Δελχί από το 1986 έως το 1991. Στην Ελλάδα πραγματοποίησε ατομική έκθεση το 1994 στο Γαλλικό Ινστιτούτο και το 1996 στις Σέρρες ενώ συμμετείχε σε 38 ομαδικές εκθέσεις.

Συμμετείχε επίσης σε συμπόσια γλυπτικής από το 1997 στην Ειδομένη, στη Ραιδεστό και στο Ασβεστοχώρι και σε δυο συμπόσια που έγιναν στην Αιανή Κοζάνης το 2008 και 2009.

Έργα του υπάρχουν στη συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης του Νέου Δελχί, της Καλκούτα και της πόλης Chandigarh, καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές στην Ινδία και άλλες χώρες. Είναι μέλος του Επιμελητήριου Εικαστικών Τεχνών Ελλάδος.


hand made
in GREECE

Ο **Ίνγκο Ντούννεμπιρ** αποφάσισε να έρθει στη Θεσσαλονίκη το 1987, όταν ολοκλήρωσε τις σπουδές φωτογραφίας στο Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Επιστημών της Κολωνίας. Το κριτήριο για την απόφαση αυτή δεν ήταν η καλλιτεχνική δημιουργία αλλά λόγοι προσωπικοί. Λέει ότι η πόλη τον γοήτευσε, έμαθε τα ελληνικά, εκτίμησε την ποιότητα ζωής, τις κοινωνικές αξίες, τη γεύση των τροφίμων... Ο λόγος που δεν επέστρεψε στη Γερμανία σχετίζεται με το γεγονός ότι αισθάνθηκε ευπρόσδεκτος και εντάχθηκε αμέσως στον εργασιακό χώρο. Δούλεψε με τον Γιάννη Βαλτή για τη δημιουργία πολυθεαμάτων, ως φωτογράφος στον ιδιωτικό τομέα και σήμερα ασχολείται με το καλλιτεχνικό του έργο, συνεργάζεται με μουσεία, σχεδιάζει δρώμενα σε συνεργασία με τη σύντροφό του, καλλιτέχνιδα Φωτεινή Καριωτάκη, ενώ παράλληλα διδάσκει φωτογραφία στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών της Φλώρινας.

«Ένας άνθρωπος-κλειδί στην πορεία μου υπήρξε ο Άρις Γεωργίου. Εκτίμησε τη δουλειά μου και συνεργαστήκαμε πολλές φορές.» Ο Ντούννεμπιρ πιστεύει ότι η ιδιωτική πρωτοβουλία στη Θεσσαλονίκη μπορεί να κάνει θαύματα. Πιστεύει ότι η πόλη έχει καλές εικαστικές δομές και καλούς καλλιτέχνες, θεωρεί όμως ότι λείπει και από τους θεσμούς και από τους καλλιτέχνες η αυτοπεποίθηση. Αισθάνεται ότι αγωνίζεται για την εξέλιξη της φωτογραφίας και ότι συμμετέχει ενεργά στη διαδικασία της διαμόρφωσης δικτύων, δομών και επικοινωνίας για τη σύγχρονη τέχνη στην πόλη. Ωστόσο, παρατηρεί ότι συχνά ένιωσε εκτοπισμένος από εθνικές ελληνικές συμμετοχές, παρά το γεγονός ότι διαμορφώθηκε και εργάζεται ως καλλιτέχνης στη Θεσσαλονίκη επί 20 χρόνια. Κάτι άλλο που τον προβληματίζει είναι η έλλειψη ουσιαστικής κριτικής στα εικαστικά θέματα. «Οι εφημερίδες, οι ιστότοποι αναπαράγουν δελτία Τύπου» λέει, τονίζοντας ότι αυτό δεν βοηθά στην ανάπτυξη της τέχνης. Το έργο του έχει μεγάλη πολυμορφία, δουλεύει με θεματικές σειρές και με έμφαση στο αστικό και φυσικό τοπίο, χρησιμοποιώντας εξαιρετικά ποικίλες τεχνικές, που φθάνουν ώς τη δημιουργία φωτογραμμάτων, χημειογραμμάτων και αποτυπωμάτων.

Πιστεύει ότι η αντίληψη για τον σύγχρονο πολιτισμό στη Θεσσαλονίκη βελτιώθηκε πολύ τα τελευταία χρόνια και ότι η υπάρχει μια καλή δυναμική. «Ιδιαίτερα πρόσφατα, έχω την εντύπωση ότι φυσάει ένας λίγο πιο φρέσκος αέρας στις αντιλήψεις» λέει.



Το Πλοίο – Η Πορεία (από τη σειρά «Fernweh - Η ζωή είναι αλλού»)

Ο **Ίνγκο Ντούννεμπιρ (Ingo Dünnebier)** γεννήθηκε στην Ιένα της πρώην Ανατολικής Γερμανίας. Το 1961 η οικογένειά του μετανάστευσε στην περιοχή του Kassel της τότε Δυτικής Γερμανίας και εκεί έζησε μέχρι τις σπουδές του. Σπούδασε Φωτογραφία και Οπτικοακουστικά Μέσα στο Πανεπιστήμιο Εφαρμοσμένων Επιστημών της Κολωνίας από το 1982 έως το 1987. Από το 1987 ζει στη Θεσσαλονίκη. Από το 1990 έως το 1996 δουλεύει χρησιμοποιώντας φωτογραφικές τεχνικές χωρίς φωτογραφική μηχανή, ως επί το πλείστον αποτυπώματα και χημειογράμματα μεγάλου μεγέθους. Κατόπιν δουλεύει σε θεματικές σειρές. Το 2002 έζησε στη Νέα Υόρκη, όπου εργάστηκε σε καλλιτεχνικά projects και δίδαξε ως επισκέπτης καλλιτέχνης σε master class του School of Visual Arts. Από το 2007 διδάσκει στο Τμήμα Εικαστικών και Εφαρμοσμένων Τεχνών του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας στη Φλώρινα. Από το 1994 ως σήμερα συμμετείχε σε πολλές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έργα του βρίσκονται στο Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, στο Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης και σε ιδιωτικές συλλογές στην Ελλάδα, τη Γερμανία, την Ελβετία και τις ΗΠΑ.



Ο **Μπάρι Φέλντμαν** είχε ονειρευτεί το ενδεχόμενο της ζωής του στην Ελλάδα προτού καν την επισκεφθεί. Γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη και πριν από το 1989, χρονιά που εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Θεσσαλονίκη, είχε ζήσει για δέκα χρόνια στον Καναδά. «Η ανθρώπινη πλευρά της ζωής στην Ελλάδα ήταν αυτό που ζητούσαμε.» Ο Φέλντμαν τονίζει ότι ποτέ δεν υπήρξε μέλος μιας καλλιτεχνικής κοινότητας ή ομάδας και ότι πάντα δούλευε ατομικά. Δηλώνει ότι οι φίλοι που απέκτησε στη Θεσσαλονίκη είναι μεγάλος πλούτος στη ζωή του και θεωρεί ίσως και πλεονέκτημα για τη δική του δουλειά το γεγονός ότι η αγορά τέχνης στη Θεσσαλονίκη είναι περιορισμένη. «Μου δίνει μεγαλύτερη ελευθερία. Οι γκαλερί πολλές φορές βάζουν φραγμούς στην ελεύθερη δημιουργία και οδηγούν συνειδητά ή υποσυνείδητα τον καλλιτέχνη προς την κατεύθυνση έργων που έχουν μεγαλύτερη ζήτηση από τους αγοραστές.» Δηλώνει πάντως ότι, παρόλο που η σχέση του με τις ΗΠΑ είναι πλέον μακρινή, θα επιδιώξει να εκθέσει στη Νέα Υόρκη.

Ο Μπάρι Φέλντμαν σπούδασε ιστορία της τέχνης. Ίσως για τον λόγο αυτό να προσεγγίζει την εικαστική δημιουργία με όλα τα μέσα και τις τεχνικές: έχει την ικανότητα να περνά από τη ζωγραφική στις κατασκευές και από τις κατασκευές στη φωτογραφία, χωρίς να νιώθει ότι το μέσο τον περιορίζει. «Είμαι δημιουργός πραγμάτων» λέει. Ο Μπάρι Φέλντμαν γύρισε όλη την Ελλάδα και ζωγράφισε την τοπιογραφία της. Αργότερα, επιχείρησε να αντιγράψει στο στούντιο τα plein air τοπία που ζωγράφισε. Αυτό τον οδήγησε στην εμβάθυνση της ίδιας της έννοιας της τοπιογραφίας. Ο Cézanne υπήρξε ανέκαθεν το σημείο αφετηρίας στη δουλειά του αλλά και ο Poussin τού έδωσε το έναυσμα να προσεγγίσει αλλιώς την τοπιογραφία, κάνοντας ένα ταξίδι στον χρόνο και επιχειρώντας να μεταφέρει την οπτική των τοπίων του Poussin στο παρόν της δικής του ζωγραφικής. Έτσι, εισέρχεται στο τοπίο του Poussin, βρίσκει την οπτική γωνία του ζωγράφου και αναπαριστά το ίδιο τοπίο, χωρίς όμως να το αντιγράφει, διατηρώντας την ελευθερία του δημιουργού. «Είναι κάτι σαν μεταμόρφωση» λέει για τη νέα του σειρά, που τον έχει συνεπάρει, μιλώντας κάτω από ένα πορτρέτο του ίδιου του Poussin, που δεσπόζει στο εργαστήριό του.







Μπάρι Φέλντμαν, από τη σειρά *Τρίπτυχα*, λάδι σε μουσαμά, 2004

Ο **Μπάρι Φέλντμαν** (Barry Feldman) γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη και σπούδασε ιστορία της τέχνης στο Swarthmore College. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στο Κέιπ Μπρέτον της Νότιας Σκοτίας βραβεύτηκε με την υποτροφία «Canada Council Arts Grant for Painting». Το 1989 ήρθε στη Θεσσαλονίκη και το 1992 πρωτοστάτησε στην ίδρυση της γκαλερί «Αμάλγαμα - Πρωτοβουλία καλλιτεχνών». Το 1996 δημιούργησε το S. Doute Museum of Not Art. Έργα του έχουν εκτεθεί στις ΗΠΑ, τον Καναδά και την Ελλάδα.



Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στην πρεμιέρα της τελευταίας ταινίας του *Η σκόνη του χρόνου*, στο 49ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (Νοέμβριος 2009)

του **ΓΙΑΝΝΗ ΓΚΡΟΣΔΑΝΗ**
Δημοσιογράφου

Θόδωρος Αγγελόπουλος Το βλέμμα του δημιουργού στη Θεσσαλονίκη

Μια από τις πιο έντονες προσωπικότητες του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου αποτελεί χωρίς αμφιβολία ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, που έφυγε πριν λίγο καιρό τόσο ξαφνικά. Το έργο του ως κινηματογραφιστή έχει διεθνή ακτινοβολία, με διακρίσεις και βραβεία από την Ιαπωνία μέχρι τις ΗΠΑ. Εδώ δεν θα ασχοληθούμε τόσο με το ίδιο το έργο του όσο με τη σύνδεση που απέκτησε το έργο αυτό με την πόλη της Θεσσαλονίκης στο πέρασμα του χρόνου. Κι αυτό γιατί η σχέση του Θόδωρου Αγγελόπουλου με τη Θεσσαλονίκη υπήρξε στενή μέχρι το τέλος της ζωής του. Η πόλη υπήρξε το φυσικό ντεκόρ σε αρκετές από τις ταινίες του, ενώ μέσα από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου ο σκηνοθέτης βρήκε το πιο κατάλληλο βήμα να παρουσιάσει και να εκφράσει το όραμά του.

Οι ταινίες

Η αρχή έγινε το 1981 με ένα μικρού μήκους ντοκιμαντέρ για τις ανάγκες της δημόσιας τηλεόρασης (τότε ΥΕΝΕΔ) και της εκπομπής «Ρεπόρτερς». Το ***Χωριό ένα, κάτοικος ένας*** παρουσιάζει τη ζωή του τελευταίου κατοίκου στη Μεσήμβρια του νομού Θεσσαλονίκης. Η τύχη αυτής της μικρού μήκους ταινίας σήμερα αγνοείται, αλλά μέρος της αποτέλεσε σεναριακή έμπνευση του Θόδωρου Αγγελόπουλου για την επόμενη, μεγάλου μήκους, ταινία του, ***Ταξίδι στα Κύθηρα*** (1983). Το έργο χρησιμοποιεί τη Θεσσαλονίκη (τις προβλήτες του λιμανιού) ως ένα από τα πολλά φυσικά ντεκόρ και αποτελεί την έναρξη μιας μακράς σχέσης του δημιουργού με την πόλη. Ειδικότερα το λιμάνι και η όψη της παλιάς παραλίας θα απασχολήσουν αρκετές φορές εικαστικά τον σκηνοθέτη.

Η συνέχεια έρχεται το 1988 με το ***Τοπίο στην ομίχλη***. Η αναζήτηση του βιολογικού πατέρα για τα δύο παιδιά-πρωταγωνιστές της ταινίας αποκτά ουσιαστικά στοιχεία μιας εθνογραφικής, ιδεολογικής και προσωπικής αναζήτησης. Μέρος αυτής της οδύσσειας διαδραματίζεται στη Θεσσαλονίκη, και πιο συγκεκριμένα στην Προβλήτα Α΄ του Λιμένος Θεσσαλονίκης. Με φόντο την παλιά παραλία, ο Αγγελόπουλος γυρίζει μια ποιητική αλληγορική σκηνή της ταινίας, με αναφορές στο ιστορικό παρελθόν και στην ανθρώπινη ύπαρξη. Κάποιες άλλες σκηνές θα γυριστούν εκτός πόλης, σε δρόμους και φυσικές τοποθεσίες της ευρύτερης περιοχής.



Οι συντελεστές της ταινίας *Ο θίασος*, με τα βραβεία:
Εύα Κοταμανίδου, Γιώργος Τριανταφύλλου, Θόδωρος Αγγελόπουλος,
Βαγγέλης Καζάν, Γιώργος Παλιός, και Τάκης Δαυλόπουλος
(16ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου - Σεπτέμβριος 1975)

Αυτή η φιλμική αναφορά στην πόλη θα ενδυναμωθεί περισσότερο μέσα στη δεκαετία του '90 με τις ταινίες *Το βλέμμα του Οδυσσέα* και *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*. Στην πρώτη περίπτωση, άλλη μια οδύσσεια, αυτή τη φορά καθαρά σχηματική και βαλκανική, θα φέρει τον πρωταγωνιστή της ταινίας στην πόλη, καθώς αναζητά και εδώ τρεις άγνωστες μπομπίνες των αδερφών Μανάκια. Η παλιά παραλία, αυτή τη φορά στο ύψος του Λευκού Πύργου, έχει και εδώ τον ρόλο της ως ντεκόρ στην αφήγηση της ιστορίας.

Το *Μια αιωνιότητα και μια μέρα* αποτελεί χωρίς αμφιβολία την πιο "θεσσαλονικιώτικη" ταινία του δημιουργού. Το σύνολο των γυρισμάτων έγινε σε κεντρικά σημεία της πόλης: στην πλατεία Αριστοτέλους, στη λεωφόρο Νίκης, στο υπό ανέγερση τότε εμπορικό κέντρο Πλατεία, στην οδό Τσιμισκή και στη συμβολή της με την Ίωνος Δραγούμη κ.α. Ο ήρωας αυτή τη φορά είναι ένας συγγραφέας, που λίγο πριν από το τέλος του αναπολεί μελαγχολικά αλλοτινές στιγμές του παρελθόντος με τη γυναίκα του. Η τελευταία ταινία με ντεκόρ τη Θεσσαλονίκη αφορά το πρώτο μέρος της τελευταίας ανολοκλήρωτης τριλογίας του, με τίτλο *Το λιβάδι που δακρύζει*. Και εδώ ο σκηνοθέτης περιδιαβαίνει την ιστορία του 20ού αιώνα — από τη φυγή των Ελλήνων από την Οδησσό μέχρι τον Εμφύλιο. Το παλιό εμπορικό κέντρο (οι δρόμοι γύρω από την πλατεία Εμπορίου) και τα άνω Λαδάδικα, η πρώην Οθωμανική Τράπεζα και τοποθεσίες στο λιμάνι και στην παλιά παραλία της πόλης αποτελούν τον φυσικό χώρο δράσης των ηρώων, πέραν του εντυπωσιακού χωριού που στήθηκε για τις ανάγκες των γυρισμάτων στη λίμνη Κερκίνη.

Αρχιτεκτονικές-κοινωνικές αναφορές

Η σχέση του Αγγελόπουλου με τη Θεσσαλονίκη στο έργο του περνάει από πολλά επίπεδα. Σε αντίθεση με τον Γιάννη Δαλιανίδη, που επεδίωκε να έχει καθαρά πλάνα με ντεκόρ τη μοντέρνα Θεσσαλονίκη του '60 και φωτεινές τοποθεσίες, ο Αγγελόπουλος επιλέγει να αναδείξει μελαγχολικά το αστικό ή φυσικό τοπίο της πόλης μέσα στον χειμώνα. Όπως άλλωστε είχε δηλώσει σε συνεντεύξεις του χαριτολογώντας, «η επιλογή της Βόρειας Ελλάδας στις ταινίες μου είναι μάλλον θέμα ψυχανάλυσης. Μόνο ο Κανελλόπουλος έκανε τόσες ταινίες στον βορρά». Η πραγματικότητα είναι πως το ειδικό μουντό φως της Θεσσαλονίκης αυτή την εποχή τον γοήτευσε αρκετά, ώστε να αποφασίσει να χρησιμοποιήσει την πόλη ως χώρο δράσης της κινηματογραφικής αφήγησής του. Η περιγραφή που δίνει ο ίδιος στη διάρκεια των γυρισμάτων της *Αιωνιότητας* είναι αρκετά κατατοπιστική και συγχρόνως ποιητική: «Καμιά άλλη πόλη δεν έχει αυτή την υγρή, ομιχλώδη ατμόσφαιρα, στο βάθος της οποίας αναδεικνύεται η σχέση ουρανού και θάλασσας. Η γραμμή του ορίζοντα δεν διακρίνεται και τα πλοία δείχνουν να αιωρούνται».[1] Πράγματι, η εμμονή του σε αυτά τα στοιχεία της πόλης και η τελειομανία του ως δημιουργού ήταν τέτοια, ώστε διέκοψε τα γυρίσματα της συγκε-

1. Εφημερίδα *Τα Νέα*, 3.11.1997 (ρεπορτάζ: Βίκυ Χαρισοπούλου)

Η Θεσσαλονίκη στο ρυθμό... του «Τεό»

ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑΚΕΣ ΑΛΛΑΓΕΣ ΓΙΑ ΤΑ ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΤΑΙΝΙΑΣ ΤΟΥ Θ. ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Ξενύχτησε το συνεργείο του Θ. Αγγελόπουλου στην πλατεία Αριστοτέλους. Από δεξιά ο σκηνοθέτης, ο πρωταγωνιστής Μπρούνο Γκαντς και ο Γ. Αρβανίτης πίσω απ' την κάμερα.

Στη Θεσσαλονίκη για γυρίσματα ο Αγγελόπουλος

Ο καιρός υγρός, η θάλασσα ήρεμη και ο ορίζοντας χαμένος. Μια τέτοια μέρα διάλεξε ο Αγγελόπουλος να μας καλέσει σε συνέντευξη Τύπου, μια μέρα από κείνες που του αρέσουν στις ταινίες του. Καθόλου τυχαίο το γεγονός, αφού ο μεγάλος σκηνοθέτης μας βρέθηκε στη Θεσσαλονίκη ακριβώς για να κάνει τα γυρίσματα της νέας ταινίας του "Μια πραγματικότητα και μια μέρα". Το είπε μάλιστα και ο ίδιος δείχνοντας προς τα έξω "μια τέτοια θάλασσα ήθελα".

Η ταινία του μιλάει για μια ακόμη φορά για τα όρια, όπως κι αν τα εννοεί κανείς. Αυτή τη φορά τα όρια είναι εκείνα μεταξύ της ζωής και του θανάτου. Είναι εκείνο το επιπλέον βήμα που αφού το κάνεις αυτομάτως βρίσκεσαι αλλού, όπως είπε ο σκηνοθέτης αναφερόμενος στην ταινία του "Το μετέωρο βήμα του πελαργού".

Η ταινία παίζει με το παρελθόν και το παρόν, πιο συγκεκριμένα με μια ηλιόλουστη μέρα του παρελθόντος και μια υγρή και μουντή μέρα του παρόντος, που είναι και τελευταία της ζωής του ήρωα. Στον κεντρικό ρόλο είναι ο Γερμανός ηθοποιός Μπρούνο Γκανζ, που υποδύεται έναν ηλικιωμένο συγγραφέα.

Αναφερόμενος στον ευρωπαϊκό και στον ελληνικό κινηματογράφο ο Αγγελόπουλος είπε πως η κρίση που υπάρχει δεν αντακλά τίποτε άλλο παρά την ίδια την κρίση της σύγχρονης κοινωνίας. Παρόλα αυτά, πρόσθεσε, πως υπάρχουν μερικοί άνθρωποι στην Ευρώπη και στην Ασία που "επιμένουν να κάνουν κινηματογράφο με τον τρόπο που εννοούμε τον κινηματογράφο".

Μίλησε και για την Αριστερά ο Αγγελόπουλος και είπε πως εξακολουθεί να είναι αριστερός, αλλά με έναν τρόπο ηθικό πλέον, αφού δυσκολεύεται σήμερα να ξεχωρίσει τι σημαίνει αριστερός.

Η ταινία είναι γυρισμένη στη Θεσσαλονίκη κατά 80% και είναι μια συμπαραγωγή ελληνική (Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Ελληνική Τηλεόραση), γαλλική, ιταλική, γερμανική και ιαπωνική.

Σ.Κ.

■ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΑ ΤΑΙΝΙΑ ΤΟΥ

Ο Αγγελόπουλος πάλι στη Θεσσαλονίκη

«Μια αιωνιότητα και μια ημέρα», μέρος δεύτερο. Τα γυρίσματα της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου που είχαν αρχίσει τον περασμένο χειμώνα, συνεχίζονται αυτές τις μέρες στη Θεσσαλονίκη

Έθνος - Εξώστης - Αγγελιοφόρος
ρεπορτάζ του ημερήσιου Τύπου και τοπικού free press για τα γυρίσματα της *Αιωνιότητας* στη Θεσσαλονίκη (Οκτώβριος 1997)



Συνάντηση Bernardo Bertolucci - Θόδωρου Αγγελόπουλου στο 37ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (Νοέμβριος 1996)

κριμένης ταινίας επί έξι μήνες (από τον Μάρτιο, τελικά ξεκίνησε να κινηματογραφεί τον Οκτώβριο), μέχρι να βρει αυτό το κατάλληλο φως, που υπήρξε στοιχείο αναφοράς της φιλμογραφίας του. Σε όλη τη διάρκεια του έργου του ο Αγγελόπουλος γοητεύεται από την αρχιτεκτονική του 19ου και 20ού αιώνα. Αξίζει σίγουρα μια μελέτη αυτής της αστικής αρχιτεκτονικής αναφοράς στη φιλμογραφία του. Για τις ανάγκες πάντως αυτού του αφιερώματος, οφείλουμε να σημειώσουμε την παρουσία των νεοκλασικών που χτίστηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα και αργότερα στις αρχές του 20ού, στη Θεσσαλονίκη και όχι μόνο. Ειδικότερα για την ***Αιωνιότητα***, το σπίτι του ετοιμοθάνατου ήρωα, μέρος της αλλοτινής οδού των παραθαλάσσιων νεοκλασικών αρχοντικών, στην περιοχή της Βασ. Όλγας, αποτελεί μια ξεκάθαρη σύνδεση της ματιάς του πάνω στη σχέση του χώρου μεταξύ πόλης και θάλασσας. Το σπίτι αυτό αποτελεί σημείο έκφρασης εκλεκτισμού της τοπικής αρχιτεκτονικής, συνδυάζοντας τη νεοκλασικιστική τάση με επιμέρους μορφολογικές λεπτομέρειες και διακόσμηση από το οθωμανικό ροκοκό και άλλα νεότερα ρεύματα. Μάλιστα, σε αυτή την ταινία, ο Αγγελόπουλος τολμάει —έστω και μυθοπλαστικά— να αναπαραστήσει αυτό το παρελθόν της εν λόγω περιοχής, αφού το συγκεκριμένο υπέροχο σπίτι βλέπει στην παραλία και στη θάλασσα, εκεί όπου συναντά μελαγχολικός τη γυναίκα του σε νεαρή ηλικία και όλο το παρελθόν του (το γύρισμα αυτό έγινε στη Χαλκιδική).

Από την άλλη, παρατηρεί με προσοχή (ιδίως στο ***Λιβάδι που δακρύζει***) το παλιό εμπορικό κέντρο, τα άνω Λαδάδικα και το λιμάνι, περιοχές που συνδυάζουν ένα τεράστιο ιστορικό πλέγμα της Θεσσαλονίκης του 20ού αιώνα. Είναι μια περιοχή με έντονη εμπορική και επαγγελματική δραστηριότητα, που καλύπτει μια ποικιλία αρχιτεκτονικών και μορφολογικών στοιχείων προ και μετά το 1917. Η αναφορά αυτή έχει προεκτάσεις, όχι μόνο ιστορικές ή εικαστικές αλλά και κοινωνικές. Ο Αγγελόπουλος, ως ο κατεξοχήν σκηνοθέτης της Ιστορίας (του 20ού αιώνα), τοποθετεί τους ήρωές του στα σημεία όπου κινήθηκαν οι αντίστοιχοι άνθρωποι του παρελθόντος.

Αξίζει βέβαια να αναφερθεί η γοητεία που ασκεί στον δημιουργό συνολικά η περιφέρεια και ο ελληνικός βορράς. Η Φλώρινα υπήρξε επίσης χώρος δράσης των ταινιών του (***Το μετέωρο βήμα του πελαργού*** και ***Το βλέμμα του Οδυσσέα***), ενώ φυσικά τοπία της ελληνικής υπαίθρου στην Ήπειρο αποτέλεσαν μέρος της φιλμογραφίας του (***Αναπαράσταση***).



Οι Harvey Keitel και Θόδωρος Αγγελόπουλος περπατώντας προς το «Ολύμπιον», για την επίσημη έναρξη του αφιερώματος στον Θόδωρο Αγγελόπουλο. Μαζί τους η Φοίβη Αγγελοπούλου και η Αταλάντη Σιάγα, των δημοσίων σχέσεων. (41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης - Νοέμβριος 2000)



Harvey Keitel - Θόδωρος Αγγελόπουλος κατά την παρουσίαση του αφιερώματος του 41ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στο έργο του δημιουργού



Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στην πρεμιέρα της τελευταίας ταινίας του *Η σκόνη του χρόνου* στο 49ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (Νοέμβριος 2009), με τον πρωταγωνιστή της ταινίας Γουίλεμ Νταφόε κατά τη συνέντευξη Τύπου στην Αποθήκη Γ΄ στο Λιμάνι

Το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Η Θεσσαλονίκη υπήρξε μέρος της καλλιτεχνικής πορείας του Θόδωρου Αγγελόπουλου και με μια άλλη μορφή. Το σύνολο του έργου του βρήκε εδώ το βήμα έκφρασης και επικοινωνίας των εικόνων του με τους κινηματογραφόφιλους. Το 1970, με τον θρίαμβο της ***Αναπαράστασης*** στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, ουσιαστικά αρχίζει η περίοδος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Η Θεσσαλονίκη είναι λοιπόν το σημείο μηδέν για την έναρξη αυτής της νέας εποχής του ελληνικού κινηματογράφου, με τον Αγγελόπουλο, τον Βούλγαρη, τον Ψαρρά κ.ά. να είναι πρωτεργάτες αυτής της αλλαγής, με τη συμμετοχή τους στο Φεστιβάλ.

Το κοινό επιφυλάσσει πάντα τη θερμότερη υποδοχή στις ταινίες του δημιουργού, ακόμα κι όταν αυτές δεν συμμετέχουν σε κάποιο διαγωνιστικό πρόγραμμα αλλά απλώς περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα της εκάστοτε διοργάνωσης. Σημειώνει ο κριτικός κινηματογράφου Μπάμπης Ακτσόγλου για την προβολή του ***Θιάσου*** το 1975, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ: «Πολλοί ήταν αυτοί που ξενύχτησαν μπροστά στις σκάλες το βράδυ της Παρασκευής, ενώ όσοι δεν κατάφεραν να βρουν εισιτήριο σκαρφίστηκαν ό,τι τους περνούσε από το μυαλό για να μπουν στη "ζούλα". Η αίθουσα ήταν τελικά ασφυκτικά γεμάτη, με πολυάριθμους όρθιους θεατές που είδαν υπομονετικά επί ένα 4ωρο την ταινία και αποθέωσαν στο τέλος τον Αγγελόπουλο».[2]

Η σχέση του Θόδωρου Αγγελόπουλου και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης θα ενισχυθεί ακόμη περισσότερο στο πέρασμα του χρόνου. Το 2000 θα τιμηθεί με τον Χρυσό Αλέξανδρο και ένα αναδρομικό αφιέρωμα στο σύνολο του έργου του. Επιπλέον, την περίοδο 1998-2004 θα αναλάβει πρόεδρος του Δ.Σ. του Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Ακόμα και όταν η θητεία του σταμάτησε, η Θεσσαλονίκη συνέχισε να αγκαλιάζει το έργο του. Η τελευταία του ταινία, ***Η σκόνη του χρόνου***, το δεύτερο μέρος της τριλογίας του, έτυχε θερμής υποδοχής στην παγκόσμια πρεμιέρα της στο «Ολύμπιον», το 2008. ■

2. Μπάμπης Ακτσόγλου, *30 χρόνια Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου*, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις ΦΕΚ 1989.

επιμέλεια
της **ΑΡΕΤΗΣ ΛΕΟΠΟΥΛΟΥ**
Ιστορικός Τέχνης, Επιμελήτρια του ΚΣΤΘ-ΚΜΣΤ

In memoriam



Νέλλη (Ελπινίκη) Δημοσθενοπούλου-Μισιρλή
Φιλόλογος-ιστορικός της τέχνης

Η Νέλλη Μισιρλή γεννήθηκε το 1939 στην Καβάλα. Η οικογένεια του πατέρα της προερχόταν από την Ανατολική Θράκη, ο ίδιος μάλιστα είχε φοιτήσει στη Μεγάλη του Γένους Σχολή στην Κωνσταντινούπολη, από όπου πήρε και το ειδικό πιστοποιητικό για να γίνει δάσκαλος. Λίγο μετά την έναρξη του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου η οικογένεια εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη.

Η Νέλλη Μισιρλή φοίτησε στο τότε 5ο Δημοτικό Σχολείο, το λεγόμενο «του Τσιγαλίδη», στην οδό Περδίκα, και έπειτα στο τότε Α΄ Γυμνάσιο Θηλέων, στην οδό Εθνικής Αμύνης, από όπου αποφοίτησε με άριστα το 1956. Τον ίδιο χρόνο εισήχθη μεταξύ των πρώτων στο Τμήμα Κλασικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.

Μόλις πήρε το πτυχίο της, το 1961, άρχισε να εργάζεται στο Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, για λογαριασμό του οποίου απασχολήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη (με διευθυντή τον Μαρίνο Καλλιγά), όπου και κατάρτισε πλήρες αρχείο για τους νέους Έλληνες ζωγράφους από διάφορες φιλολογικές πηγές.

Χάρη στην υποτροφία του Ι.Κ.Υ. για σπουδές στην ιστορία της τέχνης, κατάφερε να σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου για έξι χρόνια και αποφοίτησε αφού έλαβε διδακτορικό δίπλωμα με βαθμό "cum laude". Κατά τη διάρκεια του διδακτορικού της έλαβε και υποτροφία της γερμανικής κυβέρνησης (DAAD). Το θέμα της διατριβής της ήταν «Δημόσια κτίρια στην Αθήνα της οθωνικής περιόδου. Γνωριμία με την Ελλάδα. Ερμηνείες και αντιπαραθέσεις».

Με την επιστροφή της στην Ελλάδα διορίστηκε ως επιμελήτρια στην Εθνική Πινακοθήκη (1972, με διευθυντή τον Δημήτρη Παπαστάμο), και εργάστηκε εκεί ώς τη συνταξιοδότησή της, στο τέλος του 2006. Η Νέλλη Μισιρλή ήταν η αρχαιότερη ιστορικός της τέχνης της Εθνικής Πινακοθήκης και συνέβαλε τα μέγιστα στην ανάδειξη του σύγχρονου προσώπου της Πινακοθήκης, οργανώνοντας, σε συνεργασία με τους εκάστοτε δι-

ευθυντές, τις περισσότερες σημαντικές εκθέσεις της.

Ανάμεσα σ' αυτές: «Σύγχρονη ιταλική γλυπτική» (1975), «Μεσαιωνική γλυπτική από τα μουσεία της Γαλλίας» (1977), «Μνήμες και αναβιώσεις του αρχαίου πνεύματος από το Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης» (1979-1980), «Ιμπρεσιονιστική και μεταϊμπρεσιονιστική ζωγραφική» (1980) και δεκάδες άλλες. Επίσης, αφιερώματα στον Δ. Διαμαντόπουλο, τον Γκίκα, τον Παπαλουκά, τον Αστεριάδη, τον Ουίλλιαμ Τέρνερ, τον Όσκαρ Κοκόσκα, την έκθεση των Ιμπρεσιονιστών κ.ά. Τις εκθέσεις συνόδευαν πάντα κατάλογοι, των οποίων είχε τη γενική εποπτεία.

Η Νέλλη Μισιρλή φρόντισε να καλύψει με ειδικές μονογραφίες, άρθρα και εκδόσεις το κενό που υπήρχε στη γνώση μας για την τέχνη στην Ελλάδα κατά τον 19ο και 20ό αιώνα. Έγραψε πολλά άρθρα σε διάφορα περιοδικά του επιστημονικού της πεδίου (***Ελεύθερη Γενιά, Εικαστικά, Διπλή Εικόνα, Ζυγός, Η Λέξη*** κ.ά.) και σε καταλόγους εκθέσεων, εκτός εκείνων της Πινακοθήκης (π.χ. Μουσείο Βορρέ, ΕΠΜΑΣ, Μπιενάλε Βενετίας κ.ά.).

Έγραψε τον τόμο ***Ελληνική ζωγραφική 18ου και 19ου αιώνα*** (1993) και τη μονογραφία ***Νικόλαος Γύζης*** (εκδόσεις Αδάμ 1995, χρηματοδότηση της Τράπεζας EFG Eurobank-Ergasias]. Για το έργο αυτό η Ακαδημία Αθηνών την τίμησε με το βραβείο Τέχνης και Γραμμάτων. Τέλος, συνέγραψε και τη μονογραφία ***Νικηφόρος Λύτρας*** (Εθνική Τράπεζα 2009). Το τελευταίο βιβλίο, που υπήρξε το κύκνειο άσμα της, η Νέλλη το ολοκλήρωσε άρρωστη.

Τα αξιόλογα αυτά βιβλία παραμένουν οδηγοί και πρότυπα για κάθε μελετητή της νεοελληνικής τέχνης, αλλά και για κάθε φιλότεχνο. Η πλούσια εμπειρία της στο μεγάλο ανέκδοτο κεφάλαιο της νεοελληνικής τέχνης, που είναι οι ιδιωτικές συλλογές, την κατέστησε το κατάλληλο άτομο για την καταλογογράφηση και τη μελέτη της συλλογής Ευριπίδη Κουτλίδη, για την οποία δημιούργησε την κατάλληλη υποδομή, ώστε να είναι δυνατή η άμεση λειτουργία της ως μουσείο. Επίσης, ως μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Μουσείου Βορρέ, προσέφερε με ακούραστη επιμέλεια και βαθύ οραματισμό ανεκτίμητες υπηρεσίες.

Παράλληλα, εργάστηκε για πολλά χρόνια ως συνεργάτης της Τράπεζας EFG Eurobank - Εργασίας του Ομίλου Λάτση για καλλιτεχνικά ζητήματα, όπως η οργάνωση εκθέσεων, ο εμπλουτισμός της συλλογής του Ομίλου, η επιλογή για βράβευση έργων των σπουδαστών της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών κτλ.

Αντίστοιχη δράση είχε και σε άλλους οργανισμούς και ιδρύματα που διατηρούν συλλογές έργων τέχνης ή συμμετέχουν στην πολιτιστική ζωή του τόπου. Ενδεικτικά: υπήρξε μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής της Αγροτικής Τράπεζας για τη διαμόρφωση συλλογής έργων νεοελληνικής τέχνης, μέλος του καλλιτεχνικού συμβουλίου της εταιρείας Bosch για την οργάνωση εκθέσεων και την απονομή υποτροφιών, καλλιτεχνική σύμβουλος του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης για την αγορά έργων τέχνης. Αυτά αποτέλεσαν τον πυρήνα για την έκθεση —επί χρόνια— της συλλογής του ΜΙΕΤ στη Θεσσαλονίκη (στην Πινακοθήκη της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών), της οποίας και διαμόρφωσε τους χώρους.

Υπήρξε δύο φορές εθνικός επίτροπος για την ελληνική συμμετοχή στην Μπιενάλε της Βενετίας και μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Ελληνικού Τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Τεχνοκριτών (AICA). Είχε επίσης αξιόλογο διδακτικό έργο. Δίδαξε ιστορία της τέχνης επί δύο χρόνια στη Σχολή Επιμόρφωσης των Λειτουργών Μέσης Εκπαίδευσης, επί τρία χρόνια στο Κολλέγιο Αθηνών (στο τμήμα επιμόρφωσης ενηλίκων) και στο Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων.

Στο τέλος του 2006 συνταξιοδοτήθηκε και μετά από λίγους μήνες προσβλήθηκε από καρκίνο. Επί τέσσερα χρόνια έδωσε με γενναιότητα και καρτερία τη μάχη για τη ζωή της, αλλά νικήθηκε και απεβίωσε στις 28 Σεπτεμβρίου του 2011, σε ηλικία 72 ετών.

Η Νέλλη Μισιρλή αφιέρωσε από νωρίς τη ζωή της ολόψυχα στην υπηρεσία και την προώθηση της τέχνης και του πολιτισμού. Ήταν πρόθυμη να στηρίξει οποιαδήποτε καλλιτεχνική και πολιτιστική πρωτοβουλία και να συμβάλει με ενθουσιασμό στην προώθησή της. Η εικαστική της ωριμότητα και οι πολύτιμες γνώσεις της ως κριτικού της τέχνης διαφάνηκαν μέσα από αναρίθμητες διαλέξεις, αξιολογήσεις έργων τέχνης, οργάνωση εκθέσεων, αναφορές και συμβουλές σε οποιοδήποτε θέμα συγγενές με το αντικείμενό της.

Όπως προσφυώς ανέφερε στον επικήδειο λόγο της η διευθύντρια της Πινακοθήκης, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, «η ζωή της υπήρξε πλήρης και οι συνεργάτες και φίλοι της θα την κρατήσουν στη μνήμη τους ζωντανή και χαρούμενη, όπως τη γνώρισαν. Γιατί αυτά είναι τα δώρα της μνημοσύνης των καλών κ'αγαθών».

Ε. Καραουλάνη

Γ Ρ Α Μ Μ Α Τ Α

επιμέλεια
του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ**
Συγγραφέα, Εκδότη-Διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Ποιήματα από το συρτάρι

Παλινδρομήσεις

Ψυχρή νύχτα Γενάρη,
αδέσποτα σκυλιά,
νυχτερινές παρέες αλλοδαπών,
η πλατεία Ρωμαϊκής Αγοράς να γίνεται
πλατεία Δικαστηρίων και τούμπαλιν,
κι εγώ, το πολύ είκοσι,
να πίνω το φεγγάρι στα μάτια σου.

Ξεροσταλιάζεις γωνία ταβέρνας και καφέ,
έρχομαι και θέτεις θέμα ημερήσιας διάταξης,
επέτειος, κρουασανάκια σοκολάτας
έγκλειστοι μετανάστες στη Νομική
ένας ξενώνας παρακμή στη γειτονιά μου
σέρνεται αθόρυβα η απεργία πείνας.

Μέσα σε λίγα σύννεφα λοξά μηνύματα μου στέλνεις, προδότρα σελήνη,
όλο μισά και θαμπά, των υπαινιγμών σελήνη.

Κούλα Αδαλόγλου
Ιανουάριος 2011

Η Κούλα Αδαλόγλου γεννήθηκε στη Βέροια το 1953. Σπούδασε φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Μεταπτυχιακό στην Εφαρμοσμένη Γλωσσολογία από το Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου και διδακτορικό δίπλωμα από το Α.Π.Θ. Τα ερευνητικά πεδία με τα οποία ασχολείται είναι η διδασκαλία της γλώσσας και η αξιολόγηση της γραφής. Είναι διευθύντρια του Καλλιτεχνικού Γυμνασίου Αμπελοκήπων Θεσσαλονίκης. Έχει εκδώσει πέντε ποιητικές συλλογές· τελευταία: *Διπλή άρθρωση* (2009).

των
ΓΙΑΝΝΗ Δ. ΒΑΝΙΔΗ
Φωτογράφου
ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΟΡΔΟΜΕΝΙΔΗ
Συγγραφέα, Εκδότη-Διευθυντή του περιοδικού Εντευκτήριο

Κώστας Ν. Πλαστήρας

Ο Κώστας Ν. Πλαστήρας γεννήθηκε στις Σέρρες το 1946. Σπούδασε οικονομικές επιστήμες, βιβλιοθηκονομία και φιλολογία στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Είναι διδάκτωρ φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του ΑΠΘ. Από το 1973 έως το 1978 εργάστηκε ως διευθυντής της Βιβλιοθήκης της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών.

Ως συγγραφέας μοιράζεται ανάμεσα στη μελέτη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, με επίκεντρο το έργο Θεσσαλονικέων και Μακεδόνων λογοτεχνών και τη βιβλιογραφία των λογοτεχνικών περιοδικών εκδόσεων αφενός και την ποίηση αφετέρου.

Η διατριβή του, που εκδόθηκε το 2009 (Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών) με τίτλο ***Δημιουργική λογοτεχνία στη Θεσσαλονίκη (1850-1912): Πρώτες αισθητές διαμορφώσεις***, αναθεωρεί ως προς τα χρονικά όρια, εμπλουτίζει με νέα ερευνητικά και βιβλιογραφικά δεδομένα, ταξινομεί, αναλύει και περιγράφει τη λογοτεχνική παραγωγή των Ελλήνων δημιουργών στην πόλη κατά τη διάρκεια της οθωμανικής κυριαρχίας. Όπως παρατηρεί η Σωτηρία Σταυρακοπούλου, ***Η συστηματική διερεύνηση, στα δύο κύρια μέρη της εργασίας, των τεκμηρίων που παρέχουν οι αρχειακές πηγές, οι εφημερίδες, τα περιοδικά, οι γραπτές αναμνήσεις, οι περιγραφές και διηγήσεις που σώθηκαν από λόγιους, λογοτέχνες και δημοσιογράφους, καθώς και τα ίδια τα κείμενα των λογοτεχνών, προσκομίζει στοιχεία για το ξεκίνημα της ελληνικής τυπογραφίας στη Θεσσαλονίκη, για τη διακίνηση των εντύπων, την εκδοτική δραστηριότητα, το βιβλιεμπόριο αλλά και την εκπαίδευση και την καλλιτεχνική δράση. Παράλληλα, συμβάλλει στην ανίχνευση της λογοτεχνικής πορείας των δημιουργών και στην καλύτερη κατανόηση του φαινομένου που αργότερα ονομάσθηκε «λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης».***

Άλλες σημαντικές φιλολογικές-βιβλιογραφικές εργασίες του είναι: «Γλωσσάρι για το ***Μαραμπού*** και ***Πούσι*** του Νίκου Καββαδία» (1979)· ***Τάκης Βαρβιτσιώτης: Ένας περιπαθής του έρωτα και του θανάτου*** (1985)· ***Η λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης στα χρόνια του Μακεδονικού Αγώνα*** (1987)· ***Μακεδονική "πρόσληψη" του ερωτικού Καβάφη*** (1996)· ***Έντυπα παλαιά της Βιβλιοθήκης της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών*** (1992)· ***Les imprimes helleniques publies a Thessaloniki (1850-1912)*** (2001).

Ως ποιητής εμφανίστηκε το 1976 με τη συλλογή ***Παγκλήρως***, που εκδόθηκε από τις εκδόσεις του περιοδικού ***Νέα Πορεία***, του οποίου άλλωστε υπήρξε για χρόνια σταθερός συνεργάτης. ***Βγαλμένος από την ποιητική παράδοση της «μητέρας Θεσσαλονίκης», και ειδικότερα από το γλωσσικό κλίμα των ποιητών της λεγόμενης «υπαρξιακής αγωνίας»*** [...], ***ο Πλαστήρας κατέχεται από την οδυνηρή αίσθηση της αλλοτρίωσης της ανθρώπινης ουσίας***, έγραψε τότε ο Ανέστης Ευαγγέλου.

Ακολούθησε η συλλογή ***Alarme*** (Νέα Πορεία, 1979), για την οποία ο Γιώργος Κεχαγιόγλου παρατήρησε: ***Η θέληση γενικότερου διαλόγου με τη μορφική, τουλάχιστον, "νεωτερικότητα" πρωτοπαρουσιάζεται στη γονιμοποιημένη από τον σεφερικό, κυρίως, μοντερνισμό δεύτερη συλλογή του Πλαστήρα*** [...]. [...] ***εδώ η συνύπαρξη υπαρξικής/ουσιαστικής θεματικής, λυρικής και ποιητολογικής εξομολόγησης και αυτοκριτικής*** [...]. Έπεται η συλλογή ***Mark Alexander Loys συζητάς τα περασμένα*** (Εκδόσεις Εντευκτηρίου 1995) και η αυτοανθολόγηση ***44 ποιήματα 1976-1995*** (Μπιλιέτο 2003). Με αφορμή την έκδοση αυτή, η Τιτίκα Δημητρούλια σχολιάζει: ***Λακωνικός και ολιγογράφος, σεβαστικός προς τη λέξη που κυοφορεί τη μνήμη και ευαγγελίζεται την κάθαρση, ο Πλαστήρας εικονογραφεί μια μετέωρη και ευκταία συνοχή· αγκαλιάζει στην ποίησή του το ιστορικό και το πανανθρώπινο, σκιαγραφώντας τα στιγματογραφικά, με διακριτικότητα και ενάργεια: και υποκλίνεται στο αμετάκλητο. Η ποίηση είναι ένας τρόπος να ζεις όταν δεν θέλεις να πεθάνεις.***

Τη μέχρι τώρα ποιητική του παραγωγή ολοκληρώνουν οι εκδόσεις ***Ανώνυμοι [αν και] πορτολάνοι*** (***Οκτασέλιδο του Μπιλιέτου***, τχ. 51, 2006) και ***Τα ποιήματα του Querbracho: Ποίηση (1993-2007)*** (Μπιλιέτο 2007).

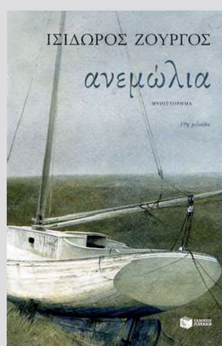
Ενδεικτική **βιβλιογραφία**
— Ανέστης Ευαγγέλου, περ. ***Τομές***, τχ. 5 (Αθήνα 1976)
— Γιώργος Κεχαγιόγλου, περ. ***Πόρφυρας***, τχ. 104 (Κέρκυρα 2002)
— Τιτίκα Δημητρούλια, περ. ***Διαβάζω***, τχ. 453 (Αθήνα 2004)
— Ε.Γ. [Ευριπίδης Γαραντούδης], ***Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας***, Αθήνα, Πατάκης 2007
— Σωτηρία Σταυρακοπούλου, «Το λυκαυγές της νεοελληνικής λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη», περ. ***Εντευκτήριο***, τχ. 92 (Θεσσαλονίκη 2011)



Κώστας Ν. Πλαστήρας

Β Ι Β Λ Ι Α

του **ΓΙΩΡΓΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΑΔΗ**
Καθηγητή Πολιτικής Ιστορίας, Νομική Σχολή Α.Π.Θ.



Ισίδωρος Ζουργός

Ανεμώλια
Μυθιστόρημα. Πατάκης
2011, 458 σελ.

«Έσκυψα μια μέρα στο χωνί της ψυχής μου κα φώναξα: θα τα βροντήξω όλα κάτω και θα φύγω.» Έτσι αρχίζει το μυθιστόρημα του Ισίδωρου Ζουργού, που μέχρι την τελευταία σελίδα κρατάει αμείωτο το ενδιαφέρον του αναγνώστη με τις αναδρομές και τις ανατροπές της ιστορίας μιας παρέας φίλων που δραπετεύουν μ' ένα ιστιοπλοϊκό.
Εξίσου ενδιαφέρουσες είναι και οι αναφορές στην τοπογραφία της πόλης (οδός Αγίου Δημητρίου, πλατεία Αριστοτέλους, Μπεζεστένι, Αστεροσκοπείο κτλ.), όπως και οι φράσεις που διεγείρουν τον στοχασμό: «Είμαστε οι μέλισσες του αόρατου» (Ρίλκε)· «Η ίδια η ζωή είναι μια μελαγχολία»· «Προχωρώ και κερδίζω πόντους στα γηρατειά – το μόνο σίγουρο χρηματιστήριο» κ.ά. Με τα ***Ανεμώλια***, τα λόγια του ανέμου που σαρώνουν και καθαρίζουν, ο συγγραφέας συνθέτει ένα από τα σημαντικά μυθιστορήματα της εποχής μας.

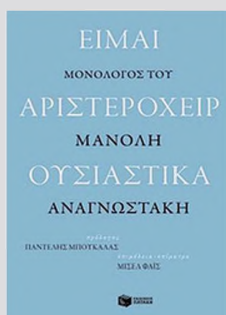


Edgar Morin

Ο Βιντάλ και οι δικοί του
Από τη Θεσσαλονίκη στο Παρίσι

Επιμέλεια-εισαγωγή:
Αλέξανδρος Δάγκας
Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο
2011, 470 σελ.

Για τον Θεσσαλονικιό αναγνώστη, το ενδιαφέρον σ' αυτό το εξαιρετικό βιβλίο εξιστόρησης βιωμάτων και κοινωνικο-πολιτικών στοχασμών επαυξάνεται από τις αναφορές του συγγραφέα στην ιστορική μορφή της πόλης στις αρχές του 20ού αιώνα και στη δίνη του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Γράφει ο συγγραφέας για τον πατέρα του και το "προσκύνημά" του στη Θεσσαλονίκη του 1973: «[...] Ο γιος του θυμάται την ευτυχία του Βιντάλ (γεννημένου στη Θεσσαλονίκη το 1894) που ξαναβρήκε τη μικρή πατρίδα του, το κλίμα της, τα φαγητά της αλλά ταυτόχρονα το πένθιμο συναίσθημα της διαπίστωσης ότι δεν είχε απομείνει φυσικά και βιολογικά τίποτε απ' όλα αυτά. Η ξύλινη Θεσσαλονίκη που είχε γνωρίσει, όλο το κέντρο της πόλης που ήταν σεφαραδίτικο, είχε καταστραφεί από την πυρκαγιά του 1917, μια νέα πόλη με μια νέα χάραξη το είχε αντικαταστήσει, και ο Βιντάλ δεν μπόρεσε να βρει ούτε τον δρόμο του σπιτιού της οικογένειας του ούτε τη διάταξη της συνοικίας του. [...]»



Μισέλ Φάις (επιμ.-επίμετρο)

Είμαι αριστερόχειρ ουσιαστικά
Μονόλογος του Μανόλη Αναγνωστάκη

Πρόλογος:
Παντελής Μπουκάλας
Αθήνα, Πατάκης 2011,
99 σελ.

[...]
Κανένας στίχος σήμερα δεν κινητοποιεί τις μάζες
Κανένας στίχος σήμερα δεν ανατρέπει καθεστώτα [...]

Έξι χρόνια μετά τον θάνατο του Μανόλη Αναγνωστάκη, ένα μαγνητοφωνημένο ντοκουμέντο από το 1992 φέρνει στην επιφάνεια εκμυστηρεύσεις του για τη ζωή του, την ποίηση και την πολιτική ζωή της χώρας, που παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ενώ παράλληλα μας προσφέρουν "κλειδιά" για να βρούμε απαντήσεις και να θέσουμε νέα ερωτήματα γύρω από τον ποιητή της Θεσσαλονίκης που άσκησε την τέχνη του πολίτη-ποιητή διά βίου, λόγω και έργω.
Στα ποιήματά του εξακολουθούμε να καταφεύγουμε για λίγες σταγόνες δροσερό νερό στην εποχή της ξηρασίας.



Λ. Ναρ - Γ. Γερόλυμπος

Θεσσαλονίκη 1912-2012, το μέλλον του παρελθόντος. Μια διαφορετική αφήγηση της ιστορίας

Αθήνα, Καπόν 2011, 167 σελ.

«Το βιβλίο [...] —γράφει στον πρόλογο ο Λ. Νάρ— φιλοδοξεί να αποτυπώσει το μικρό σύμπαν της πόλης, εκκινώντας από την αίσθηση των βυζαντινών αποχρώσεών της, αναδεικνύοντας παράλληλα όψεις της σύγχρονης δυτικής μεγαλούπολης και προσφέροντας στο οπτικό υπερθέαμα της Θεσσαλονίκης νέες απεικονίσεις.»
Τα καλοδουλεμένα κείμενα του Λ. Ναρ και οι θαυμάσιες φωτογραφίες του Γ. Γερόλυμπου αναδεικνύουν τις σημαντικές μεταβολές της πόλης στα τελευταία χρόνια. Και παράλληλα, ανιχνεύουν την κοινωνική ανθρωπογεωγραφία της, την αίσθηση του πολιτισμού της καθημερινότητας, καταθέτοντας έτσι μια πληρέστερη εικόνα για το ιστορικό υπόβαθρο και το «μέλλον του παρελθόντος» της πόλης.



Χρίστος Ζαφείρης

«Αντεθνικώς δρώντες» 1971-1974. Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια της χούντας και η εξέγερση του Πολυτεχνείου της

Πρόλογος: Δ. Φατούρος
Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο
2011, 362 σελ.

Το βιβλίο του Χρίστου Ζαφείρη είναι μια πολύτιμη μαρτυρία για την εποχή της δικτατορίας (1971-1974) στη Θεσσαλονίκη από τη σκοπιά ενός δημοσιογράφου που δούλεψε στην εφημ. ***Θεσσαλονίκη*** και σ' άλλα έντυπα, έζησε τον σφυγμό της πόλης και συμμετείχε στο αντιδικτατορικό φοιτητικό κίνημα. Εντυπωσιάζει τον αναγνώστη η πληθωρική καταγραφή ονομάτων των αντιστασιακών αλλά και των υποστηρικτών και συνεργατών της δικτατορίας στην πόλη. Καθώς και η πλήρης τεκμηρίωση της αφήγησης των φοιτητικών αγώνων, με κορυφαία έκφραση το έπος του Πολυτεχνείου στη Θεσσαλονίκη.

Β Ι Β Λ Ι Α

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΑ 2012 ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΕΤΕΙΟ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΟΥ ΑΓΩΝΑ

Η Θεσσαλονίκη του 1912

Με κείμενα των Ι. Χασιώτη, Β. Γούναρη, Ευ. Χεκίμογλου, Ρ. Μπενβενίστε, Φ. Κοτζαγεώργη, Κ. Σαρρή, Α. Γερόλυμπου, Σ. Ζιώγου-Καραστεργίου, Κ. Διώγου, Λ. Χασιώτη, Γ. Σκαλτσογιάννη.



ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΣΗΕΜΘ
Θεσσαλονίκη 1912-2012
Μεγάλα γεγονότα στον καθρέφτη του Τύπου

(Κείμενα: Χ. Ραϊτσίνης, εποπτεία: Γ. Αναστασιάδης, εκδ. επιμ.: Γ. Κοτσιφός)



Μαλλιάρης – Παιδεία

Ημερολόγιο δύο ετών, 2012-2013

Με ιστορικό χρονολόγιο του 20ού αιώνα. Θεσσαλονίκη 100 χρόνια από την απελευθέρωση (264 σελ.)

(Επιμ. εκδ.: Δ. Κερασίδης, επιμ. κειμένων: Γ. Αναστασιάδης)



ΙΑΝΟΣ

Θεσσαλονίκη
100 χρόνια από την απελευθέρωση, 135 σελ.

(Με επιλογή κειμένων που αρχίζουν από τον Ντ. Χριστιανόπουλο και καταλήγουν στον Β. Τσιτσάνη.)



ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

Ημερολόγιο 2012

Θεσσαλονίκη, σ. 227

Επιμ.: Θ. Κοροβίνης
(Αποθησαυρίζονται μεταξύ πολλών άλλων: Αλ. Τραϊανός, Γ. Ιωάννου, Γ. Χρονάς, Στ. Τσίρκας, Ν. Μπακόλας, Ντ. Χριστιανόπουλος, Μ. Αναγνωστάκης, Κ. Μοσκώφ κ.ά.)



Εκδοτικός Συνεταιρισμός altethess.gr

Θεσσαλονίκη 2012

Ένα ημερολόγιο-χρονικό της άλλης Θεσσαλονίκης (με παραθέματα από συγγραφείς και εφημερίδες).

ΒΙΒΛΙΑ ΠΟΥ ΛΑΒΑΜΕ



Μαρία Νεγρεπόντη-Δελιβάνη

Όλη η αλήθεια για χρέος και ελλείμματα και πώς θα σωθούμε

Θεσσαλονίκη, Ιανός - Ίδρυμα Δημ. & Μ. Δελιβάνη 2011, σ. 281



Η Εταιρεία | Εταίροι

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΚΚΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
ALUMIL ΜΥΛΩΝΑΣ Α.Ε.
Ν. ΓΛΕΟΥΔΗΣ ΚΑΒΕΞ Α.Ε.
ΔΟΜΟΤΕΧΝΙΚΗ Α.Ε.
Κ. & Ν. ΕΥΘΥΜΙΑΔΗΣ Α.Β.Ε.Ε.
ΖΑΝΑΕ Α.Ε.
ISOMAT Α.Β.Ε.Ε.
Ε. Ν. ΜΑΝΟΣ ΕΠΕ
MANTINIA SHIPPING COMPANY S.A
ΜΑΥΡΟΥΔΗΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ
Α. ΜΠΟΥΜΗΣ ΚΑΙ ΣΙΑ Ε.Ε
ΜΠΟΥΤΑΡΗΣ ΙΩΑΝΝΗΣ
ΞΑΝΘΑΚΗΣ Α.Τ.Ε.
Ε. Γ. ΠΑΣΣΙΑΣ Α.Β.Ε.Ε.
PELOPAC Α.Β.Ε.Ε
ΣΑΝΗ Α.Ε.
ΣΑΡΑΝΤΗ ΛΟΥΚΙΑ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ Α.Ε.
ΦΛΩΡΕΝΤΙΝ ΤΖΕΚΗ
ΤΡΑΜΠΟΥΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ
ΤΡΑΠΕΖΑ ΠΕΙΡΑΙΩΣ Α.Ε.
ΑΦΟΙ ΧΑΪΤΟΓΛΟΥ ΑΒΕΕ
ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠόΛΙΣ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ - ΠΡΟΣΩΠΙΚΟΤΗΤΕΣ – ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ – ΓΡΑΜΜΑΤΑ – ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ – ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ
ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ – ΘΕΑΤΡΟ – ΜΟΥΣΙΚΗ – ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ – ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ – ΒΙΒΛΙΑ

ΓΙΝΕΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΗΣ

Ετήσια συνδρομή 30 € (4 τεύχη)

Παραγγελία ατομικής συνδρομής

Επιθυμώ να γραφτώ συνδρομητής στο «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη) πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή μου από το έτος: ....

Όνομα / Επώνυμο (παρακαλούμε συμπληρώστε με κεφαλαία)

Επωνυμία εταιρίας ή οργανισμού

Οδός και αριθμός Περιοχή / Τ. Κ. / Πόλη

Επάγγελμα e-mail

Τηλέφωνα Α.Φ.Μ. Δ.Ο.Υ.

Παραγγελία συνδρομής για δωρεά

Επιθυμώ να χαρίσω μια συνδρομή του «Θεσσαλονικέων Πόλις» για ένα έτος (= 4 τεύχη), πληρώνοντας μαζί με τα ταχυδρομικά τέλη την προνομιακή τιμή των 30 € (συνδρομές για την Ευρώπη 50 €, για την Αμερική 60 €).

Παρακαλώ αρχίστε τη συνδρομή από το έτος: ....

Στοιχεία του παραλήπτη:	Στοιχεία δωρητή:
Όνομα	Όνομα
Επώνυμο	Επώνυμο
Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού	Επωνυμία εταιρίας / Οργανισμού
Διεύθυνση	Διεύθυνση
Τ. Κ. / Πόλη	Τ. Κ. / Πόλη
Τηλέφωνα	Τηλέφωνα)
e-mail	Α.Φ.Μ. / Δ.Ο.Υ.

Θα πληρώσω με έμβασμα ή κατάθεση που θα κάνω σε:
☐ Τράπεζα Πειραιώς, Αρ. Λογ/σμού: 5237 – 011001 – 350
☐ Τράπεζα Eurobank, Αρ. Λογ/σμού: 0026.0206.14.0200970463
☐ Τράπεζα Ε.Τ.Ε., Αρ. Λογ/σμού: 210/481137-20 ☐ Επιθυμώ απλή απόδειξη
☐ Θα πληρώσω με ταχυδρομική επιταγή ☐ Επιθυμώ τιμολόγιο

Στο έντυπο το οποίο θα συνοδεύει τα αποστελλόμενα τεύχη επιθυμώ να αναγράφεται:
Το τεύχος αυτό είναι μια δωρεά του κυρίου ή της κυρίας ή της εταιρίας: ______________________
(Συμπληρώστε το όνομα που επιθυμείτε να αναγραφεί)

ΣΥΜΠΛΗΡΩΣΤΕ ΤΗΝ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΦΟΡΜΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ ΚΑΙ ΣΤΕΙΛΤΕ ΤΗΝ ΧΩΡΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΟ ΣΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΠΟΥ ΘΑ ΒΡΕΙΤΕ ΣΤΗΝ ΕΠΟΜΕΝΗ ΣΕΛΙΔΑ



ΠΛΗΡΩΜΕΝΟ ΤΕΛΟΣ	A PRIORITY
PORT PAYE	
Κ.Τ.Θ. 20 Αρ.Αδ. 136	
ΕΛΛΑΣ–HELLAS	





ΑΠΑΝΤΗΤΙΚΟ ΔΕΛΤΑΡΙΟ
Αριθμός Πελάτη 4106-0015

(Ταχ. Κώδικας Ταχ. Γραφείου-Πόλη)
54012 Θεσσαλονίκη

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ



ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

www.peebe.gr

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚέΩΝ ΠΌΛΙΣ

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΩΝ
ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ

ISSN 1108-5452

ΜΑΡΤΙΟΣ 2012

16